L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

JUIN-JUILLET
1984
nº 309-310

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	150 F	175 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	165 F	200 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1983)	40 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1984

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A411

SOMMAIRE

42e Année — JUIN/JUILLET — nº 309/310

Nº Commission paritaire : 58972 — Nº ISSN 0013-1415

Musicollège

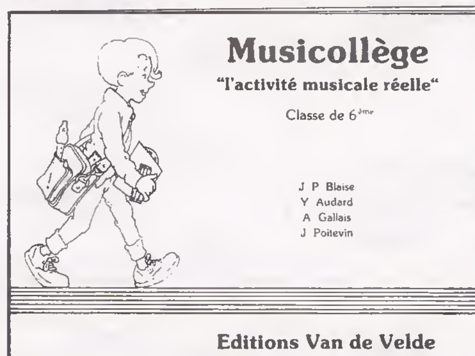
"l'activité musicale réelle"

Classe de 6ème

J.P. Blaise, Inspecteur pédagogique régional
avec la collaboration de :

Y. Audard, Professeur agrégé d'éducation musicale
A. Gallais, Professeur agrégé d'éducation musicale
J. Poitevin, Inspecteur départemental

"Musicollège" est un cahier de travaux pratiques à l'usage des élèves des classes de sixième.



''Musicollège'' propose des textes musicaux simples, à chanter et à jouer, variés et ouverts - c'est-à-dire susceptibles de transformations - afin de **préparer la créativité de l'élève** ''en l'encourageant à s'exprimer musicalement par des moyens à sa portée''.

Plus préocupé de **développer le sens musical** que d'imposer ''une somme de connaissances théoriques à accumuler'', ''Musicollège'' propose des **objectifs réalistes,** tient compte des possibilités des élèves, du temps consacré à l'Éducation Musicale, et de la nécessité de **rechanter, rejouer** ce qui a été travaillé de manière à favoriser le besoin d'expression par le chant et le jeu instrumental très simple.

Cet ouvrage a été conçu avec le souci de donner une place constante à "l'activité musicale réelle" telle qu'elle est définie dans les programmes officiels (BO n° 11 du 24 Mars 1977).

"Musicollège" 40 pages - P.P. T.T.C. 22 FF.

Editions Van de Velde
12 rue Jacob, 75006 Paris, Tél. (1) 325.93.43
BP 22 - Fondettes, 37230 Luynes - France, Tél. (47) 42.06.23

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

FEODOR CHALIAPINE

dans le rôle de "Yvan le Terrible", opéra de Rimsky-Korsakov donné à Londres le 8 juillet 1913

Féodor Chaliapine est né à Ometovo dans le Kazan, le 13 février 1873. D'une très modeste famille paysanne, il connut une enfance difficile, tant dans sa vie matérielle que dans l'impossibilité à bénéficier d'une éducation intellectuelle mettant en valeur ses dons naturels. De ci, de là, quelques traits de lumière : une troupe de forains qui lui fait découvrir à huit ans, le théâtre et la musique, un maître de chapelle qui l'initiera au solfège et au violon, des engagements comme figurant dans une compagnie de comédiens ambulants. Mais tout cela reste éphémère! Et le voilà copiste chez un éditeur pour améliorer les maigres ressources familiales. Il s'y ennuie et saisit l'occasion — grâce aux qualités de sa voix — de devenir chanteur d'opérettes dans une troupe itinérante. Il y est remarqué. Et l'ascension va commencer, rapide, fulgurante! A dix-sept ans, ce sera au Théâtre Panaeiv dans le rôle de Fernando du Trouvère de Verdi. Puis à l'Opéra de Tiflis, il connaîtra son premier grand triomphe en interprétant le rôle du "meunier fou" dans Russalka de **Dargomijski** sur un livret de Pouchkine. En 1895, il est engagé au "Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg pour jouer Méphisto dans le Faust de **Gounod.** En 1896, on le retrouve à l'Opéra de Nijni Novgorod puis à celui de Moscou. Il va rencontrer toutes les célébrités de l'époque : **Rimsky-Korsakov,** le mécène **Marmontov,** l'écrivain **Gorki,** le compositeur **Rachmaninov** qui l'initiera aux secrets de l'harmonie. Il épousera une célèbre danseuse italienne, la **Tornaghi.** Ce sera à la suite de son second coup de foudre... car le premier, il l'aura éprouvé, non pour une femme mais pour une partition, pour un rôle celui de **Boris,** pendant la saison 1892/93 à Tiflis. Laissons-le évoquer dans "Pages de ma vie" (Plon éditeur, 1927) ces merveilleux instants : "Je découvris soudainement dans cette étrange musique quelque chose de familier et d'infiniment proche. Il me sembla qu'elle m'avait accompagné tout au long de ma vie difficultueuse, féconde en péripéties et plus encore qu'elle ne me quittait pas, qu'elle vivait en moi et que je la retrouvais partout où je passais... Pour la première fois, je sentis alors que la musique était la voix de l'âme universelle, qu'elle en était la romance sans paroles."

Alors va commencer le long apprentissage de la partition de **Boris** ne négligeant aucun détail, voulant abonder dans le vérisme absolu, il ira jusqu'à consulter l'historien **Kliouchesk**i, jusqu'à apprendre tous les rôles, et à lire dans les "Pages de sa vie" toute la méticulosité, toute la conscience qu'il mettait à pénétrer une œuvre entière pour ne jouer qu'un rôle on ne peut s'empêcher de songer aux théories de **Diderot** dans son Paradoxe sur le comédien et de sourire de la légèreté, voire du cynisme avec lequel certains metteurs en scène, dits "réputés" abordent de nos jours les plus grandes œuvres lyriques, sans parfois être capables de lire une partition!!! Or **Boris,** est une œuvre très difficile à jouer, à mettre en scène : ce n'est ni un drame, ni un opéra mais une succession de scènes où la plupart des rôles sont de passage. Le lien, c'est le personnage de **Boris** qui nécessite un interprète hors du commun, à la fois chanteur et acteur. Chaliapine ressent bien cette obligation et dès qu'il se juge profondément habité par le rôle il se lance dans la périlleuse aventure. Et c'est derechef, le triomphe. De Moscou il gagnera la **Scala de Milan,** en 1901, le **Met** en 1907, puis **Paris, Londres, Monte-Carlo** etc... Il fascine tous les publics parce que son long travail de préparation a fait de lui le plus grand Boris de toute l'histoire de cet opéra. Il était le tzar et sur scène et quelque peu dans la vie! Le célèbre Stanislavski metteur en scène et théoricien russe du théâtre ne disait-il pas : "il est fort rare qu'on atteigne la synthèse dans l'art, et surtout dans l'art théâtral; l'unique personne que je puisse nommer est Chaliapine."

A chaque reprise il ajoutait un détail et ce souci de la perfection l'a conduit à devenir le modèle d'un rôle ô combien convoité par les basses les plus célèbres. Hélas! personne jusqu'à présent n'a appliqué après l'avoir lue, sa théorie : "Si je ne connais pas l'œuvre de la première à la dernière note, je ne puis pas sentir le style dans lequel elle a été conçue et réalisée... Ensuite je ne peux avoir une idée définitive du personnage qu'après avoir bien étudié le milieu dans lequel il se meut et l'atmosphère qui l'entoure. Il arrive parfois qu'une phrase en apparence insignifiante prononcée par un comparse jette une lumière inattendue sur un acte important qui s'accomplit dans la salle des cérémonies ou dans une chambre à coucher du palais. Il n'y a pas de détail qui puisse me laisser indifférent." (extrait de "Ma Vie" Alain Michel 1932). Rien d'étonnant que la pérennité de son interprétation dépasse trente ans dans tous les pays du monde. Une performance. Et même quand la voix commence à sentir la fatigue, il supplée aux défaillances par la solidité de son interprétation dramatique. Il jouera régulièrement au **Mèt** jusqu'en 1929 et épisodiquement il paraîtra pour quelques représentations à Londres et à Paris où il sera encore Boris en juin 1932.

Auparavant il avait été évincé de son pays après la Révolution de 1917 où il était considéré comme un contre-révolutionnaire et privé de son titre d'artiste du peuple. Qu'importe, il chantera quand même. Ailleurs !

En France l'étonnant directeur de l'Opéra de Monte-Carlo Raoul Gunsbourg lui offrit de nombreuses occasions d'élargir son répertoire et de détruire ainsi l'affirmation gratuite : "Chaliapine est un grand artiste, mais il ne sait chanter que Boris". Il fut Mefistofele dans l'œuvre de **Boïto,** où le chanteur Mazzini qualifiait son interprétation de "dantesque", il fut aussi Philippe II dans le Don Carlos de **Verdi,** Don Alfonso dans Lucrèce Borgia de **Donizetti,** Leporello dans le Don Juan de Mozart, Colline dans la Bohème de **Puccini,** Basile dans le Barbier de Séville de **Rossini,** le Dossifei de Khovantchina et combien d'autres. Et là, on ne peut passer sous silence son inoubliable création du rôle titre du Don Quichotte de Jules **Massenet,** le 27 février 1910, à Monte-Carlo dans une pittoresque mise en scène de Gunsbourg. Chaliapine interpréta également le chevalier de la Triste Figure au cinéma dans le film réalisé par **Pabst.**

Il terminera son existence à Paris où il mourra le 12 avril 1938.

Et aujourd'hui ? que nous reste-t-il pour mieux cerner le personnage hors du commun que fut ce tsar Féodor ? Des écrits : Pages de ma vie (1926-Plon éditeur) — Ma vie (1932). — Des programmes de théâtre, des photographies qu'on peut encore voir en consultant les archives des grands théâtres lyriques — Un numéro de l'Avant-Scène de

l'Opéra paru en Mai 1980 et consacré à Boris Godouvov, un autre paru en novembre 1983 sur la Khovantchina — L'ouvrage de Jacques Feschotte : "Ce géant Chaliapine" paru à la Table ronde en 1968. — Celui de V.V. Kratigin "Moussorgski and Chaliapin" paru à Pétersburg (sans doute vers 1920). Quant au disque les richesses sont hélas très limitées : une intégrale (?) en 10 disques avec des monologues et des scènes du IIe acte et de la mort de Boris, le récit de Pimène et la chanson de Varlaam, tout ceci grappillé de ci, de là entre 1912 et 1931 : il n'y apparaît malheureusement pas comme un phénomène vocal mais par contre le style de ses interprétations donne une idée du grand artiste qu'il fut lorsqu'il était en scène.

Avec ses qualités et aussi avec ses défauts, Féodor **Chaliapine** restera vivant bien au-delà de son époque : un personnage de légende, presque un personnage historique (le tsar Féodor), et aussi le modèle de l'artiste accompli et davantage encore, l'homme d'un rôle.

Jean LALLEMENT

XVIe Congrès International de l'I.S.M.E. à EUGENE (Oregon, U.S.A.)

Section Française, Mme LEDUC, 13 rue du Docteur Morère 91120 Palaiseau

Le XVIe Congrès International de l'I.S.M.E. se tiendra à Eugene (Oregon, U.S.A.) à l'Université d'Oregon, du 8 au 15 juillet 1984 (et ainsi, pour la première fois aux U.S.A. depuis 18 ans).

C'est le lundi 9 juillet à 10 heures du matin qu'aura lieu l'ouverture officielle de ce congrès avec le discours de Phyllis Curtin, soliste à l'Opéra de Vienne, au Met de New-York et doyenne de l'Ecole de Musique à l'Université de Boston. Lors de cette ouverture, on entendra la Musique de l'Armée de Terre américaine (Fanfare et trompettes). Cet orchestre d'harmonie prendra plus tard l'initiative des travaux des ateliers. A son tour, "le Granite", Orchestre symphonique des Jeunes d'Utah exécutera la Fanfare de l'I.S.M.E, une œuvre écrite spécialement par le compositeur soviétique Dimitri Kabalevsky qui en dirigera l'exécution. Autres conférenciers figurant à cette séance d'ouverture : Rodolfo Zubrisky (Argentine) qui est Président International de l'ISME; Paul Lehman, Président de la Music Educator's National Conference. Après la séance d'ouverture, un concert sera donné par le "Granite Youth Symphony orchestra" dans la même salle.

Ce Congrès sera divisé en cinq parties : concerts, séances plénières avec d'importantes personnalités, ateliers et démonstrations, expositions et cabaret le soir.

Les nations représentées sont : Japon, Australie, U.S.A., Canada, Grande-Bretagne, Finlande, Norvège, Suède, République Fédérale d'Allemagne, France, Portugal, Espagne, Zaïre, Tchécoslovaquie, Bulgarie, Yougoslavie, Autriche.

Voici quelques sujets qui seront abordés en plus du thème : "Compréhension Multiculturelle par la Musique", "Les racines de la Musique américaine", "Ensembles ethniques dans l'Education musicale", "Musique populaire dans l'Education", "Les Femmes dans l'Education musicale", "Connaissance de la Musique et longue vie", "La Musique dans une Société multiculturelle" et la plus récente technologie dans l'Education musicale etc...

La participation française sera assurée par Monsieur Camille Roy, Inspecteur Principal de la Musique au Ministère de la Culture qui fera une communication sur la Pédagogie en séance plénière et le Quatuor Jérôme SIMON qui se produira dans plusieurs concerts au cours du Congrès.

ANTON BRUCKNER

LA IIIe SYMPHONIE

par **Paul-Gilbert LANGEVIN**

II. ANALYSE

1. Perspective esthétique et formelle

Du bref historique qui précède*, retenons surtout le lien étroit qui existe entre la difficile genèse de la *3e Symphonie* et les éléments d'innovation qu'elle apportait tant vis-à-vis de la salle de concert que dans le propre style du compositeur. Il est certes aisé d'apercevoir en quoi elle rompait, à son apparition, les habitudes de confort routinier du public viennois, en dehors même de l'heure de son repas dominical! Le mot de Hanslick : "Une 'Neuvième' à la sauce Walkyrie", est une caractérisation grossière qui recouvre une réalité qu'on ne saurait éluder. Concilier l'héritage beethovénien et l'héritage wagnérien (alors encore en devenir) serait déjà une assez étonnante prouesse de la part d'un compositeur que d'aucuns s'obstinent à juger "hors du siècle" et qui prouverait là combien il était engagé dans le processus du progrès musical le plus avancé de son temps. Alors que jusqu'à la fin du siècle encore (sinon au-delà), l'opinion prévaudra que la symphonie n'avait plus rien à offrir de neuf après Beethoven, Bruckner apporte ici, avant Brahms et bien sûr avant Mahler, le démenti le plus formel à un tel préjugé. Et point n'est besoin de rappeler qu'il n'en était plus à son coup d'essai, tant s'en faut!

Si donc ils secouaient un certain académisme, ces premiers pas d'un nouveau géant (déjà à Linz avec la *Première,* dès 1868, puis à Vienne) pouvaient sembler non moins insolites vis-à-vis de la musique dite progressiste — laquelle offrait alors surtout des œuvres fondées sur des données extra-musicales : au théâtre certes, mais aussi au concert (musique à programme). Au siècle romantique, la culture littéraire est le ferment de base des musiciens avancés, et Berlioz, Liszt et Wagner définissent des orientations si puissantes que tout ce qui ne semble pas les suivre ne peut être perçu comme participant vraiment de l'avant-garde. Elevé dans le cadre religieux que l'on sait, éloigné, de ce fait autant que par son origine rurale, de tout contact avec l'intelligentsia du temps, l'organiste trouve l'essentiel de son inspiration dans son propre environnement tellurien, et les fondements de son langage dans les classiques contemporains que lui offre la vie musicale de la capitale provinciale : ainsi, les deux modèles privilégiés qui vont conditionner son écriture symphonique sont la *Neuvième* beethovénienne et la *Grande Symphonie* de Schubert. Qu'à ces bases se soient, assez tardivement, superposés aussi des éléments programmatiques, nul ne songe aujourd'hui à le nier (un auteur récent, Constantin Floros, va même jusqu'à en faire une exégèse essentielle de l'art de Bruckner); mais ce n'est pas là que pouvait résider, aux yeux de l'époque, son "non-conformisme".

En fait, si la *Troisième* est la seule de ses symphonies dont Bruckner ne devait jamais s'estimer totalement satisfait, si c'est assurément celle qui lui coûta le plus d'efforts et la seule pour laquelle il existe tant de textes différents (1), c'est qu'elle est le premier exemple historique de la forme amplifiée dont notre musicien est le créateur, appliquée à une matière musicale qui, au rebours du cas des deux symphonies précédentes, prend en compte aussi manifestement le langage et, d'une certaine manière, l'esprit de la *Tétralogie* wagnérienne. Esthétique à l'origine radicalement opposée à la nature profonde de l'organiste de Linz, et qui chez lui, si elle fit l'effet d'un détonateur, ne pouvait de toute évidence être assimilée sans heurt et sans souffrance! La réussite du transplant, qui devait donner les fruits que l'on sait, n'était pas acquise d'avance : dans la *Troisième* nous assistons à la fois à la greffe et à l'inévitable réaction de rejet qui doit être surmontée et qui le sera. Ainsi peut-on définir l'importance capitale de cette étape décisive.

* Voir l'E.M. N° 307, avril 1984.

Si maintenant l'on considère l'évolution de l'œuvre entre sa conception primitive et son état ultime (dont on ne peut, hélas, faire totalement abstraction puisqu'il est aujourd'hui encore le plus joué), on constate que tout a concouru à *écourter* la partition d'une rédaction à l'autre : d'abord la maturation propre de la pensée brucknérienne (seconde version), puis la pression des circonstances (dernière version); si bien que, de 1873 à 1889, plus d'un quart d'heure de musique s'est vu éliminé. Fait remarquable, la version primitive est l'œuvre de Bruckner la plus étendue en nombre de mesures : 2056 mesures contre 1886 mesures pour la *5e Symphonie* et 1869 pour la version primitive de la *Huitième* (la plus longue en durée). Ceci donne, avant même qu'elle se confirme sur le plan musical, une image concrète de l'essor que connaît l'inspiration du symphoniste dans cette étape cruciale de sa création : on comprend aisément qu'un tel bond en avant (à titre de comparaison, la *2e Symphonie* n'avait encore que 1752 mesures) ne pouvait se doubler d'une parfaite maturation de la forme, et que le compositeur ait lui-même ressenti la nécessité de remettre son ouvrage sur le métier. L'analyse nous apprendra peut-être que l'une ou l'autre coupure, déjà opérée dans la seconde version, appauvrit notablement la matière musicale; il n'empêche que le texte de 1877 possède une cohérence qui n'existait pas en 1873, malgré la plus grande spontanéité du premier jet. Quant à l'Endfassung, le "massacre" qu'elle représente ne peut pas être mieux défini que par Bruckner lui-même, qui annonçait fièrement à ses censeurs d'alors qu'il avait *"écourté le premier mouvement de dix-sept feuillets* (trente-quatre pages!), *l'Adagio de sept feuillets et le Finale de vingt"*. Empressons-nous d'ajouter que, comme dans d'autres cas, le maître tenait à ce que le texte complet soit *"préservé pour l'avenir"* : preuve de la claire conscience qu'il avait que son œuvre, en vérité, s'adressait à la postérité, qui seule serait en mesure de la compendre! Ceci rend d'autant plus inadmissible qu'on puisse encore de nos jours maintenir l'Endfassung au répertoire!

Avant d'aller plus loin, on résumera ici le devenir de l'œuvre par le tableau, déjà assez éloquent par lui-même, du nombre de mesures de chaque mouvement dans ses versions successives, de 1873 à 1889 :

Mouv.	1873	1876	1877	1878	1889
1	746		652		651
2	278	289	251		222
3	268		276[a)]	311[b)]	276
4	764		658		495
Total	*2056*		*1837*		*1644*

[a)] Ed. Oeser 1950. - [b)] Ed. Nowak 1981.

L'*effectif instrumental* employé par Bruckner demeure ici dans les limites de la formation classico-romantique héritée de Beethoven et de Schubert, et notoirement en retrait par rapport à l'orchestre de Berlioz ou de Liszt. Il faut sur ce point détruire résolument l'idée reçue selon laquelle l'orchestre brucknérien serait pléthorique. Jusqu'à la *Sixième* comprise, il n'outrepassera pas celui de Brahms; et si le Kontrabasstuba fait son apparition dès la *Quatrième,* notre *Troisième,* quant à elle, ne se distingue des précédentes que par l'addition d'une troisième trompette. L'emploi de cet effectif se caractérise, comme toujours chez notre musicien, par une remarquable économie, ce qui se traduit notamment par la parcimonie de la percussion (réduite aux seules timbales) et par un choix méticuleux des couleurs, destiné à créer une double impression de clarté et d'homogénéïté. D'un autre côté, l'opposition des blocs sonores, l'orchestration par groupes, produisant un effet de registration organistique, seront ici nettement plus accusées que dans les symphonies précédentes. A cet égard aussi, la *Troisième* marque de toute évidence une rupture, une étape d'innovation sur le chemin qui conduit à la *Cinquième.*

Au plan formel, le fondement de l'architecture brucknérienne est la *forme-sonate,* que notre musicien n'emploie pas seulement pour ses mouvements initiaux, mais aussi, plus systématiquement qu'aucun de ses devanciers, pour ses Finales — d'où la désignation de "symphonies à Finale" qui s'applique si justement à plusieurs d'entre elles. Dans les mouvements lents, différents modèles seront mis en œuvre, dominés par la forme Lied (et dans l'œuvre tardive, celle-ci se combinera d'ailleurs à la sonate). Enfin les Scherzi respectent tous un modèle unique, de forme tripartite (avec Trio central), le Scherzo proprement dit présentant lui-même un plan de sonate en miniature (exposition, divertissement, reprise). Une coda s'y adjoint au terme du "da capo" dans toutes les symphonies jusqu'à la version primitive de la *Quatrième* comprise (c'est-à-dire, chronologiquement, jusqu'en 1874). Son addition en 1878 à la *Troisième* rétablit donc, en quelque sorte, une continuité prématurément rompue.

La *structure tripartite* revêt chez notre musicien une importance encore accrue par son emploi généralisé à l'intérieur des expositions de sonate. Chez lui la disposition à trois groupes devient, on le sait, la règle dès la *1e Symphonie,* tandis qu'on ne la rencontrait qu'à l'état d'ébauche chez Schubert, avec cependant l'étape essentielle de la *Grande Symphonie en Ut,* où la fameuse intervention du trombone (mes. 199 de l'Allegro), bien que dérivée des motifs initiaux, peut être considérée comme un troisième thème à part entière. Chez Bruckner, ce dernier groupe acquiert sa complète autonomie, et assure à l'ensemble de la structure une parfaite symétrie — le groupe conclusif offrant en quelque sorte l'image dynamique du groupe de tête en contraste avec l'épisode intermédiaire, plus calme et lyrique. Et il en va de même au Finale, où, en outre, la reprise du motif de tête comme part intégrante du matériau thématique renforce encore le parallélisme avec le premier mouvement — on connaît le rôle que va jouer, précisément à partir de la *Troisième,* ce principe cyclique, qui trouve son apothéose dans les mesures conclusives de chaque symphonie. Ajoutons toutefois que

cette symétrie des mouvements extrêmes sera ici rompue par la révision de 1889, et qu'il s'agit du plus grave dommage que celle-ci ait fait subir à l'œuvre!

Mais un autre parallélisme, plus inattendu celui-là, a été mis en évidence notamment par Harry Halbreich : c'est celui qui unit notre *Troisième* à la symphonie suivante, la célèbre *Romantique.* On constate de troublants rapprochements : ainsi les thèmes principaux sont bâtis sur les mêmes intervalles naturels (quinte et quarte), la cellule de tête ayant en outre presque le même rythme; les instruments qui énoncent en solo la mélodie initiale appartiennent à la même famille (trompette dans la *Troisième,* cor dans la *Quatrième);* l'emploi ultérieur du rythme contrasté (2+3 ou 3+2), si fréquent chez Bruckner, revêt dans ces deux symphonies un caractère plus affirmé que dans aucune autre (on n'en retrouvera d'exemple comparable que dans le premier mouvement de la *Huitième).* En outre, des citations explicites de la *Troisième* se retrouvent dans la suivante : ainsi le crescendo des cordes qui amène dans l'une la coda du Finale reparaît dans l'autre en fin d'exposition du premier mouvement (où il débouche sur une brève fanfare des cuivres). Ce parallélisme est, bien sûr, à mettre au compte de la proximité de conception des deux œuvres, dont les versions primitives furent rédigées dans la foulée l'une de l'autre.


SYMFONIE IN D MOLL

Sr. Hochwohlgeboren

Herrn Herrn

Richard Wagner,

dem unerreichbaren,

weltberühmten und erhabenen Meister

der Dicht- und Tonkunst,

in tiefster Ehrfurcht gewidmet

von

Anton Bruckner.

Partition dédicacée à Wagner, 1874
(Richard-Wagner-Archiv, Bayreuth)

"Au Seigneur des Seigneurs de très haute naissance R.W., l'incomparable, mondialement célèbre et sublime maître de la poésie et de la musique, dédié avec la plus profonde vénération par A. B."

Ces quelques remarques générales, nécessitées par la relative méconnaissance qui subsite encore, hélas, de la structure brucknérienne dans l'enseignement français, vont nous permettre d'alléger d'autant l'analyse qui suit. Pour celle-ci, au rebours de celle figurant dans notre *Bruckner,* mais à l'instar de la démarche suivie dès 1934 par Robert Haas (2), on envisagera d'abord la version primitive, d'autant que sa parution a occasionné la présente étude; on évoquera ensuite les altérations intervenues au cours des révisions successives.

Cette "Urfassung" ne nous est parvenue, on l'a dit, que sous forme d'une copie établie en 1874, celle-là même qui porte la fameuse dédicace à Wagner reproduite ci-contre. L'état primitif (de 1873) n'a que partiellement survécu : on ignore donc quelles étaient les *citations wagnériennes* qu'il pouvait contenir; celles qui ont été maintenues ici, plus étendues que celles qui subsisteront dans les versions ultérieures, sont cependant déjà assez restreintes, et limitées, pour l'essentiel, aux deux premiers mouvements. D'un autre côté, l'unité sous-jacente qui caractérise toute l'œuvre de Bruckner se traduit ici par des traits provenant de mainte œuvre antérieure, aussi bien dans la mélodie que dans l'harmonie, et par l'évidente continuité formelle par rapport à la symphonie précédente *(N° 2)* — dont une donnée très typique, la fréquence des pauses générales, se retrouve dans ce premier jet tandis qu'elle disparaît progressivement des suivants, surtout au Finale. Quant à la *tonalité,* elle ne se réfère par uniquement à la *Neuvième* beethovénienne, mais aussi, chez Bruckner lui-même, à l'avant-première symphonie *(N°0),* qui fournira en outre toute la démarche d'ouverture de la nôtre. Avec elle se clôt un cycle de cinq symphonies en tons mineurs, auxquelles succèderont quatre œuvres en tons majeurs : contraste qui pourrait donner matière à une intéressante exégèse quant à l'évolution psychologique dont il est l'expression.

(1) Encore n'évoquerons-nous guère ici les divergences qui ont pu exister entre les éditions imprimées de 1878 ou de 1890 et les autographes qui leur avaient servi de base. Les éditions critiques de Leopold Nowak les ont en effet éliminées; mais on en trouve encore trace à notre époque notamment dans la discographie. Ainsi l'enregistrement de Hans Knappertsbusch (Decca mono) était fondé sur le matériel de 1890 repris en 1927 par Philarmonia (Universal-Ed., Vienne), dans une révision de Josef von Wöss. Si l'on totalise toutes les formes manuscrites ou imprimées ayant existé, on peut dénombrer jusqu'à *neuf* textes différents : a) ébauche de 1873; b) version "améliorée", copie de Bayreuth, mai 1874 (éd. L. Nowak, 1977); c) Adagio 2, 1876 (éd. L. Nowak 1980); d) partition révisée de 1877 sans Coda au Scherzo; e) Erstdruck, 1878 (Rättig); f) réduction pour piano Mahler/Krzyzanowsky (même éd.), comportant une coupure dans le Finale; g) partition de 1877 avec addition de la Coda au Scherzo, 1878 (éd. L. Nowak, 1981); h) partition révisée de 1889, avec Finale de Franz Schalk (éd. L. Nowak, 1959); i) Zweitdruck (seconde édition imprimée), 1890 (Rättig), reprise en 1961 par H. Redlich (Eulenburg). L'édition F. Oeser (1950) reproduisait l'Erstdruck et l'accompagnait d'une étude précise des divergences entre celui-ci et le Zweitdruck.

(2) R. Haas. **Anton Bruckner,** Athenaion-Verlag, Potsdam 1934, pp. 117 et suiv.

A0

1.Viol.

2.Viol.

A1a

1ère ébauche (1873)

Trp. I Solo

p

(H)

A1a

1.Trompete (gehalten)

p

forme définitive (dès 1874)

A1b

Fl.

Ob. hervortretend

Hr.1,2.

A2

Tutti

ff

ⓐ

Hr.

p

ⓑ

cresc.

pp

B

2.Viol. hervortretend

p

B'

Alto puis Cor

hervortretend

C

Blechbl.

ff

Ob. Cl.

Str.

p

D

Hrn. in F

pp dim.

Messe en ré mineur

mi - se - re - re

dim.

E

Ob.

Ob.

p

Fl.

p

p Klar.

Pke

pp

pp Hr.

Str.

pp

F

Str.

sehr gebunden

div.

ppp

div.

8

G

pp

BEETHOVEN: 9e Symphonie

2. Premier mouvement, version primitive
Gemässigt, Misterioso. 2/2, *ré* mineur.

Avec ses 746 mesures, ce premier mouvement est de loin le plus étendu qui existe chez Bruckner (seul un Finale, celui de la *Huitième* dans sa version primitive, le surpasse). Il se signale d'emblée par la clarté et l'équilibre de son plan : les diverses phases de la forme-sonate s'y succèdent distinctement et sont traitées chacune avec un remarquable luxe dans le détail de l'invention. Elles se répartissent ainsi : Exposition, 284 mesures; Développement, 218 mesures; Récapitulation, 170 mesures; Coda, 74 mesures. Il résulte de ces chiffres que les deux derniers volets (ensemble : 244 mesures) constituent en fait le troisième terme d'une structure ici encore tripartite. A l'intérieur de **l'EXPOSITION**, nous trouvons ici les proportions suivantes : Groupe de tête, 134 mesures; Groupe de chant, 70 mesures; Groupe rythmique, 80 mesures. Une particularité très spécifique de cette symphonie est la double présentation du groupe de tête (même resserrée, elle subsistera dans les trois rédactions malgré l'apparente redite qu'elle occasionne) : en fait, elle remplace ici la barre de reprise classique, abandonnée par Bruckner après n'avoir été utilisée qu'une seule fois, pour sa toute première symphonie (en 1863) — mais on sait que déjà celles du dernier Schubert ne sont presque jamais respectées...

Le groupe de tête se compose à son tour de deux éléments fortement contrastés, et de durées équilibrées : A_1, 36 mesures; A_2, 42 mesures pour la "prima volta"; A_1, 40 mesures, A_2, 16 mesures pour la "seconda volta" — cette dernière étant donc notablement resserrée (surtout en A_2) et variée.

Sur un battement d'arpège (A_0) qui se réfère clairement à la *"Nullte"*, et auquel s'ajoutent ici des tenues de bois, entre à la 1e trompette le célèbre thème A_{1a}, dont Wagner fit si grand cas : idée fort remarquable par son articulation, et dont la démarche harmonique, sur les degrés de *ré* mineur, est aussi simple qu'efficace. Le thème, qui descend d'abord en s'appuyant sur la dominante, puis remonte, s'inscrit dans l'ambitus d'octave. En huit mesures, il se scinde en deux périodes de 3 et 5 mesures respectivement, la première contenant la cellule générique de toute l'œuvre (H), tandis que la mes. 4 offre une césure suivie d'une apoggiature en triolet de noires dont le développement fera grand usage, surtout dans l'Endfassung. Après un trait de liaison des bois, arrive mes. 15 la réponse des cors (A_{1b}), toujours parfaitement diatonique, et dont le motif terminal, aussitôt relayé par la flûte, va, par diminutions successives, alimenter tout le crescendo suivant pour déboucher (mes. 37) sur le puissant énoncé du second thème principal A_2. En rupture totale avec ce qui précède, celui-ci offre aussi, en lui-même, un contraste saisissant entre ses deux périodes. Dans cette version, il s'étend sur dix mesures, dont les deux dernières de silence. Les quatre premières se scindent en deux motifs eux-mêmes entrecoupés d'une large pause de deux demi-mesures et portés par l'unisson de tout l'orchestre : tandis que le premier débute en *ré* mineur, le second reste comme suspendu en *ut* mineur. Quant à la réponse (A_{2b}), aux cordes seules, et plus calme, elle est ouvertement chromatique, et fait retour au ton principal en passant par le demi-ton intermédiaire (*ré* bémol majeur), dont le troisième degré (*fa* naturel) devient celui de *ré* mineur. Après une redite, harmoniquement plus soutenue, du thème entier, les bois relaient la réponse — dont le rappel, à découvert, émaillera la suite du morceau sans vraiment se combiner au tissu orchestral. Tandis que son premier motif reproduit le rythme de la cellule précédente, le dernier contient à nouveau un triolet de noires qui va s'épanouir en un bref tutti (mes. 69-78).

Son brusque reflux (timbale) fait place à la "seconda volta" qui, s'ouvrant à la dominante (*la* majeur), offre en vérité bien davantage l'aspect d'un pré-développement que d'une simple reprise. Le crescendo est ici beaucoup plus ramassé, et alimenté surtout par le resserrement progressif du motif de tête (H). Quand (mes. 119) reparaît la seconde idée, sa disposition orchestrale est, ici aussi, sensiblement modifiée; et la pause qui séparait les deux cellules de sa première période est rompue par les trombones. Enfin la cellule terminale (triolet de noires + blanche) donne lieu à une accalmie qui amène le groupe B.

Celui-ci débute mes. 135 en *la* mineur, aux cordes seules, à quatre voix, la mélodie principale étant d'abord confiée aux seconds violons. Elle fait grand usage du rythme alterné (3+2) sous forme directe et rétrograde consécutives. Le cor puis les bois enrichissent bientôt la polyphonie par un contrechant B' emprunté aux altos; et l'on assiste à une gradation où le quatuor des cors jouera un rôle de soutien déterminant. Une éphémère accalmie précède le crescendo qui introduit (mes. 205) le groupe conclusif C, véhément, qui débute en *fa* mineur. Sa donnée de base est un choral des bois, dont on notera que sa seconde période reproduit la première par renversement; les cordes lui superposent sa propre imitation, rythmiquement plus incisive, faisant à nouveau grand usage du triolet de noires. Ici encore deux énoncés successifs, dont le second débute mes. 229 et s'éteint progressivement pour faire place à une brève coda, très calme, fondée sur un resserrement du choral dont les deux premières notes sont réduites à des noires : forme (D) sous laquelle il s'identifie pratiquement au motif du "Miserere" de la *Messe en ré mineur* (1864). Enfin une cadence des cordes, très paisible, conclut cette exposition au ton relatif (*fa* majeur).

Le **DEVELOPPEMENT** débute mes. 285 sur une tenue des bois qui imite les dernières mesures de l'exposition, au même ton; puis le cor reprend le motif de tête en augmentation, tandis que l'harmonie passe en mineur. En fait, tout cet épisode *pp* se rattache

encore à l'exposition qui, auditivement, semble ne prendre fin qu'à la mes. 300, avec une large pause générale de 2 mesures entières. Le développement proprement dit, qui se subdivisera lui aussi en trois volets, s'ouvre mes. 301 avec le retour de H aux bassons, renversé et soutenu par des battements d'arpège sur *fa* mineur aux cordes : travail bientôt entrecoupé de rappels de A_{2b} (bois). Tandis que les cordes poursuivent leurs arpèges en mouvements direct et renversé superposés, cette cellule va ensuite intervenir dans toute l'harmonie à la fois en valeurs simples et en augmentation. Et l'orchestre gagne en volume, cependant que le même motif, resserré cette fois, va alimenter le crescendo qui s'élève jusqu'à l'éclatant unisson sur le thème principal.

Celui-ci (mes. 377 en *ré* mineur) marque le point culminant à la fois du développement et du morceau tout entier. C'est ici le premier de ces unissons monumentaux si spécifiques de Bruckner, et dont on trouvera d'autres exemples non moins fameux dans la *Quatrième* et dans la *Neuvième Symphonie,* chaque fois avec l'énoncé d'une idée maîtresse. Celle-ci se développe ici sur près de cinquante mesures de *fff* (377-425); bientôt les proclamations du thème se limitent à l'harmonie, tandis que les cordes les relient en vagues montantes successives, ici soutenues par les cors. On arrive ainsi à un brusque silence, que suit une alternance de rappels de A_{2b} (bois) et de H resserré (tutti). Une pause générale, avec point d'orgue, sépare cette section monumentale du troisième et dernier volet de ce développement, qui débute mes. 443 sur une variation du groupe du chant. dont la cellule initiale, d'abord renversée puis directe (basses), s'élève en progression harmonique. Mais une nouvelle pause interrompt celle-ci; et l'on assiste alors à deux "collages" wagnériens (E,F), dont le premier (bois), qui évoque *Tristan,* peut aussi se rattacher au motif initial de la *2e Symphonie,* tandis que sa parenté rythmique avec C (blanches) est évidente. Aux cordes intervient ensuite une citation bien plus explicite : celle du "Sommeil de Brünnhilde", qui s'étend, dans un impalpable *ppp,* sur seize larges mesures (479-494), et qui, s'éteignant sur des tenues des bois en alternance avec de légers roulements de timbale, met un terme à ce vaste développement.

La **RECAPITULATION** s'effectue régulièrement par le retour de A au ton primitif (mes. 503). Mais seule la section A_1 est reprise textuellement, avec, comme unique variante, l'addition d'une pédale de timbale sur la tonique. Déjà la seconde section (A_2) est sensiblement écourtée par la suppression aussi bien du premier énoncé du thème que du tutti ultérieur, remplacé par un triple rappel, s'élevant chaque fois d'une tierce, de la cellule A_{2b} aux bois. Pas non plus de "seconda volta" ici; mais une césure d'une mesure et demie sépare ce premier volet du groupe du chant. Pour celui-ci comme pour le dernier volet (C), nous allons en revanche assister à un véritable nouveau développement, typique de l'imagination débordante du compositeur (qu'on peut rapprocher de celle d'un Dvorak, surtout à cette époque de leurs carrières très parallèles). En effet, le groupe B, qui rentre en *ré* majeur (563) met le motif B' (ici aux Vns. I) bien plus en relief, tandis que le crescendo (dès 611) est nettement plus intensif. On atteint ainsi (mes. 631) le groupe conclusif (en *ré* mineur cette fois), lui aussi notablement varié sinon dans l'exposé du double thème, du moins dans tout le divertissement conséquent, qui se déroule d'un seul tenant dans le tutti, et reflue vers une nouvelle pause générale (671-672).

C'est alors (mes. 673) l'entrée de la **CODA,** qui présente elle aussi bien des aspects remarquables, à commencer par le mouvement descendant des basses (G), très semblable au passage homologue de la *Neuvième* beethovénienne (César Franck, on le sait, devait lui aussi l'emprunter), mais déjà présent dans la *2e Symphonie.* En noires sur les temps, il prend appui ici sur la tonique. Sur cette base, qui ajoute une dimension nouvelle à la toile de fond initiale, on retrouve le motif générique qui va s'épanouir en canon dans toute la masse des cuivres, contre-pointé par divers motifs secondaires dont la seconde cellule de A_{2a} (au 3e cor). La gradation qui s'ouvre alors, et qui donne lieu à certaines des harmonies les plus dissonantes de Bruckner, laissera encore place à une large brèche (709-730) occupée par des échos de données antérieures. On débouche ainsi (mes. 731) sur le tutti conclusif, dominé par la puissante proclamation du motif générique en alternance avec sa diminution — qui finalement s'y superpose.



Une représentation du **Crépuscule des Dieux** dirigée par H. Richter. Bruckner est à l'extrême-g., dans une loge (dessin d'Otto Böhler).

3. Les variantes du premier mouvement

Sans que sa structure soit remise en cause, ce morceau a subi au cours de chaque révision des transformations considérables qui touchent aussi bien à la teneur musicale de nombreux passages qu'à l'orchestration ou l'accentuation, et jusqu'au profil de certains des thèmes principaux. La première qui saute aux yeux est celle qui affecte l'indication de mouvement elle-même. Entre les termes *"Gemässigt"* et *"Misterioso"*, Bruckner ajoute en 1877 l'énigmatique *"Mehr bewegt"* ("Plus animé") : comparatif dont on cherche en vain le terme de référence, à moins de le trouver dans la version primitive de cette même symphonie. Autrement dit, Bruckner souhaiterait désormais un tempo un peu plus vif qu'il ne le préconisait en 1873. Or en 1889, nouveau changement d'indication : *"Mehr bewegt"* devient *"Mehr langsam"* ("Plus lent")! Faut-il y voir, déjà, un signe de désarroi devant les graves amputations que subit alors l'œuvre, et que le compositeur chercherait d'instinct à compenser? En fait, on peut admettre que ces expressions ne sont pas vraiment des comparatifs, mais peuvent se traduire simplement par "Assez animé" et "Assez lent" : il s'agit de marquer une tendance... que chaque chef interprète d'ailleurs suivant sa sensibilité.
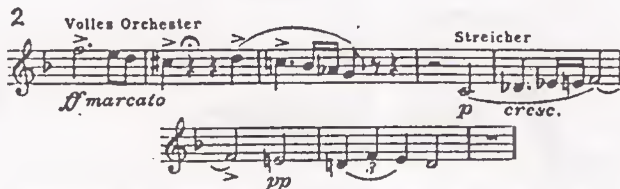
Relevons maintenant les principales divergences de **1877.**

a) *Exposition :*

Les deux thèmes principaux sont sensiblement retravaillés dans leur rythme. Ainsi le premier voit sa seconde période (A_{1b}) ramenée à 4 mesures au lieu de six et demie, le resserrement touchant déjà le trait de liaison des bois, puis le début et la fin de la réponse du cor (ex. 1) :

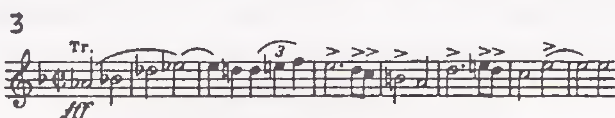


Plus significatif encore est le resserrement du grand thème A_2, ramené à 8 mesures et où les accents sont notablement déplacés (en particulier, la seconde cellule démarre dès le 4e temps de la 2e mesure au lieu du 3e temps de la 3e mesure); en outre, la pause terminale est réduite d'une mesure (ex. 2) :



Ces remaniements essentiels aboutissent dans un cas comme dans l'autre à une plus grande efficacité du profil mélodique. A cela s'ajoute une rédaction nouvelle de la "seconda volta" du groupe A, réduite carrément de moitié (20 mesures au lieu de 40). Le groupe B, en revanche, n'est pas modifié dans sa substance ni dans son étendue, mais l'écriture est enrichie dans le détail, avec un crescendo bien plus efficient et qui aboutit à une plus grande intensité (*fff,* mes. 161). Un brusque reflux précède désormais la rapide gradation qui amène le groupe conclusif.
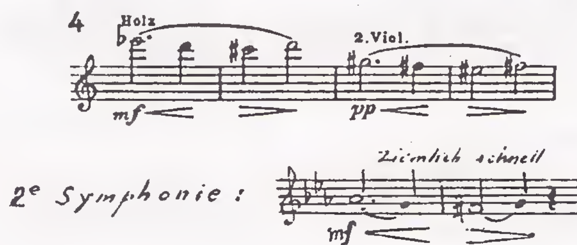
Celui-ci connaît une nouvelle rédaction de son second éconcé, avec apparition de deux éléments saillants qui n'existaient pas jusqu'ici. L'un est un épanouissement du choral, explicitement désigné ainsi par Bruckner sur la partie de trompette qui l'énonce (C', *fff,*



mes. 203, ex. 3); l'autre est le retour spectaculaire du thème générique A_{1a} tout entier, en renversement et en canon (trombones puis cors, mes. 213-220). L'épilogue est inchangé, si ce n'est — détail important — un dernier écho de A_{1a} à la flûte, mes. 244-248.

b) *Développement :*
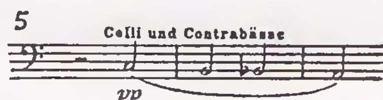
Dès le retour de l'entrée en matière, noter le décalage des arpèges de cordes par rapport à la mélodie (ceux-ci précèdent désormais celle-là d'une demi-mesure). Dès 300, les cordes ont des pizzicati en croches séparées par des demi-soupirs; on ne revient à "arco" qu'à 325, au seuil de la gradation qui va conduire au tutti central. Au cours de celui-ci, Bruckner dégage entièrement la seconde vague montante des cordes, et ne garde que 2 cors pour soutenir les suivantes. Dans la suite du tutti, l'harmonie est plus fouillée, fait usage d'une plus forte diminution du thème, tandis qu'un contrechant en croches disparaît des trombones (on le retrouvera, curieusement, dans la *5e Symphonie*). Mais c'est le volet terminal qui subit les coupures les plus drastiques : en effet, toute la citation du "Sommeil de Brünnhilde" disparaît, tandis que le rappel de B est ramené à 9 mesures et que le collage "tristanesque" qui le suit s'apparente désormais beaucoup plus au motif initial de la *2e Symphonie* (ex. 4) :



c) *Récapitulation et Coda :*

Au premier groupe les variantes reproduisent celles de l'exposition. Au second groupe on notera la suppression des deux premières mesures, en sorte que le thème rentre directement combiné à son contrechant (mes. 483). Le groupe C connaît en revanche une rédaction entièrement nouvelle dès sa 11e mesure (559) : après un reflux, le choral se combine à une diminution de H qui parcourt en canon toute l'harmonie, pour atteindre à 573 la proclamation du thème A_1entier (cuivres). Et, tandis qu'une brève pause le tient comme suspendu, les trompettes le reprennent *fff* au triolet de noires et entraînent à leur suite le tutti, qui reflue bientôt sur un roulement de timbale.
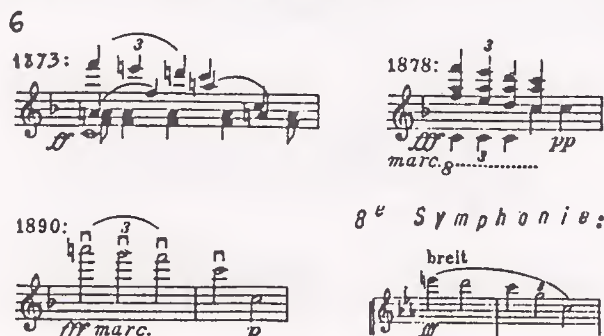
La Coda, quant à elle, comporte trois altérations notables : la basse descendante initiale est ici en blanches sans appui sur la tonique (ex. 5); la brèche



médiane se réduit à ses 7 premières mesures (rappel de A_{2b}, bois, 622-628), sur quoi les cordes rompent brusquement le silence en démarrant, ici encore, avec une demi-mesure d'avance. Enfin le tutti terminal est prolongé de 8 mesures qui permettent un monumental élargissement du motif de tête sur fond de triolets.

Signalons ici une légère divergence entre l'édition imprimée de 1878 et le manuscrit de 1877 : la pause générale de deux mesures qui précède la "seconda volta" de l'exposition de A est en effet éliminée dès l'Erstdruck. A partir de la mes. 69, Nowak 1981 (qui la rétablit) présente donc un décalage de 2 mesures par rapport à Oeser 1950.

En **1889**, ce mouvement n'est, au total, réduit que d'une mesure; mais plusieurs passages subissent de profonds remaniements, à commencer par le groupe B de l'exposition. Au sommet du crescendo, on aboutit ici (mes. 153-160) à un élargissement du rythme au triolet de blanches (ex. 6) qui crée un effet dynamique sur lequel les avis sont très partagés : certains chefs (L. von Matacic) y voient un geste avantageux, tandis que d'autres (D. Barenboïm) le considèrent comme une inutile rupture du mouvement général :





Or l'œuvre majeure qui occupait entièrement l'esprit du compositeur à l'époque où il effectua cette révision était, on le sait, la *8e Symphonie.* Qui plus est, le travail de refonte du premier mouvement de cette dernière était à peine achevé quand Bruckner remit la *Troisième* sur le métier (mars 1888). Rien donc d'étonnant qu'il ait introduit ici un trait qui provient visiblement d'un des épisodes les plus saillants de l'Allegro de la *Huitième* (noter qu'il donne lieu dans chaque cas à un passage en majeur).

Au developpement, le crescendo qui amène le tutti central est notablement retravaillé et étendu de 2 mesures (321-340 au lieu 325-342). Au tutti lui-même, les vagues montantes des cordes sont dégagées de tout soutien des cors; enfin et surtout, la section ultérieure (ici mes. 373 à 404) connaît une rédaction entièrement nouvelle qui, au travail sur la diminution de H, superpose plusieurs interventions successives du triolet de noires (trompettes puis tous les cuivres), de telle manière qu'il s'apparente ici de façon frappante à son emploi dans le premier mouvement de la *Neuvième,* alors en gestation : effet manifestement fort regrettable. A la récapitulation enfin, le groupe C met beaucoup plus en relief le retour de A_1, qui éclate (ici mes. 579, "Etwas langsamer") sur une simple préparation des cordes, et dont la seconde période n'est pas répétée (seul subsiste en fait son second énoncé).

Si l'on peut déjà porter une appréciation sur ces remaniements, ce sera assurément pour constater que la première révision, tout en privant la pièce de nombre d'éléments natifs qui n'étaient pas sans intérêt, se révèle globalement positive par l'approfondissement du travail : non seulement certains profils thématiques essentiels sont devenus plus saillants, mais mainte élaboration de détail conduit à un enrichissement notable de l'ouvrage. Quand aux retouches de 1889, sans porter vraiment atteinte ici à la matière musicale comme ce sera le cas pour les mouvements suivants, elle n'apporte non plus rien de neuf et se révèlerait plutôt négative par l'interférence d'un style qui sera le propre d'une époque beaucoup plus tardive de la création brucknérienne.

(A suivre)

Les "Manca"

Les VIe M.A.N.C.A. (Musiques Actuelles Nice-Côte d'Azur) se sont déroulées cette année pendant trois semaines.

Le programme fort éclectique où voisinent des œuvres qui sont déjà des classiques de notre temps — Darius Milhaud, Olivier Messiaen — avec celles de musique électro-acoustique-Michel Philippot, Jean-Etienne Marie — était basé sur une triple thématique : Musiques d'Europe; Opéras de chambre et l'œuvre de Nietzsche.

Pour célébrer le centenaire du passage à Nice du philosophe, un symposium était organisé (en collaboration avec le "Centre de Recherche d'Histoire et des Idées"), dans lequel s'est intégré l'audition de l'intégrale de son œuvre chorale, des mélodies, des pièces pour piano et de captivantes rencontres sur le thème "Nouvelles Lectures de Nietzsche".

Entendant une de ses partitions, Wagner avait dit "pour un professeur, c'est une très bonne composition". Une profonde admiration réciproque était née entre eux depuis que Nietzsche avait assisté à la création de Siegfried-Idyll, à Iribschen. Plus tard il dédiera simultanément **Naissance de la Tragédie** à Wagner et un poème inspiré par Saint Jean de la Croix, à Cosima.

Nietzsche avait, très jeune reçu une formation musicale très sérieuse puisque, dès l'âge de onze ans, il pouvait composer de petites pièces instrumentales. Mais, conscient de ce qu'il avait à exprimer avec des mots, il délaissa peu à peu la musique; toutefois son œuvre, pratiquement inconnue en France, est importante; on y relève une Messe, de nombreuses mélodies et l'ébauche d'un oratorio.

Grâce à l'initiative de l'Université de Nice, l'auteur de "Ainsi parlait Zarathoustra" — terminé voilà juste cent ans, à Nice — est apparu comme un compositeur qui mérite mieux que la simple curiosité à l'égard d'un auteur traité dans ce domaine comme un autodidacte. Les conclusions de ces Journées sur le thème "Science, Musique, Philosophie" n'ont-elles pas amené Jean-Etienne Marie à penser qu'il n'est désormais de science ou de philosophie que musicale"?

Au concert d'ouverture Charles Reneau a interprété sept des douze pièces que des compositeurs du monde entier ont écrites en hommage à Paul Sacher pour célébrer l'action que le grand chef suisse a menée en faveur de la musique de son temps. Le public a beaucoup apprécié, d'Antoine Tisné "Bocéphal", partition qui peut être donnée dans une version chorégraphique mais qui conserve sa valeur privée de l'élément visuel dans sa forme à deux pianos — admirablement tenus par M.C. Chevalier et X. Givelet.

Le lendemain c'était un éblouissant récital de piano par Jacqueline Mefano. A propos de sa deuxième Sonate qui ouvrait le concert, P. Boulez a écrit "Je conçois le thème comme une accumulation de possibilités, mais pour les développements, j'ai voulu dissoudre au fur et à mesure les cellules d'intervalles pour faire porter l'attention davantage sur le travail rythmique qui n'ont alors qu'une fonction secondaire"... Suivait Icon, Epigramm, Lemma "de B. Ferneyhough qui fait une synthèse des démarches de Boulez et Stockhausen en se lançant dans "une voie d'une radicalisation expressionniste".

Du programme de l'excellent Quatuor Margand s'est détaché l'œuvre de Charles Chaynes. Le Groupe de Musique Contemporaine de Lisbonne a réalisé avec le concours de la Fondation Gulbelkian une intéressante confrontation entre les œuvres de Clotilde Rosa, Constanza Capdeville, et Jorge Peixinho. L'Ensemble de Musique Contemporaine de Nice, l'Ensemble de Musique Finlandaise et le compositeur polonais Zygmunt Krause ont mis en valeur des œuvres représentatives de leurs Ecoles nationales, Gilbert Amy, Erik Bergman, Paavo Heininen, Magnus Lindberg, J. Kluzac, K. Serocki, A. Dobroxolski.

Deux orchestres ont dominé toute cette première série de concerts. L'Orchestre Philharmonique de Nice placé sous la direction de Jacques Mercier a fait faire un "voyage dans le son" avec les partitions de Webern, Scelsi, Dusapin, Mefano et Varèse.

L'Orchestre de Cannes-Provence Côte d'Azur dirigé par son chef permanent Philippe Bender a associé des œuvres aussi différentes que celles de Jacques Charpentier et Jean Barraqué. Autant l'un renouant avec l'esprit du Concerto Grosso s'exprime avec éloquence, autant l'autre parvient à une force émotionnelle bien différente par une démarche souvent hermétique. Entre ces deux œuvres les "Carrés magiques", de Michel Philippot, (commande de Radio-France écrite à la mémoire d'Evariste Gallois — mort en 1832 —, créateur de la théorie des "Groupes") ont éveillé par leur originalité un vif intérêt. Appliquant à la composition musicale des principes mathématiques M. Philippot constate qu'une telle méthode peut être comparée à une large généralisation de la technique sérielle.

Pour séparer ces deux concerts symphoniques, le Chœur d'Enfants de Paris remarquablement conduit par Roger de Magnée a rendu hommage à D. Milhaud avec ses trois courtes Cantates. Musique toujours ensoleillée et naturellement éloquente. L'œuvre de H. M. Gorecki a fait grande impression par l'intensité d'une émotion soutenue tout au long d'un discours plein de reliefs contrastés.

M. Philippot et J. Barraqué se retrouvent associés au Concert du C.I.R.M. (Centre International de Recherche Musicale) aux côtés de J. E. Marie dont on créait l'œuvre

"Lis abiho fasien viouloun de sis aleto" : Les Abeilles, les Moucherons faisaient violon de leurs petites ailes et bourdonnaient, "phrase en provençal qui avait enchanté Nietzsche; ce poème l'avait inspiré par "les couleurs locales décrivant un paysage de jardins au-dessus de Bastia, nimbé de parfums des lauriers roses, des citronniers et des myrtes. Auprès de ces Etudes Concrètes, l'œuvre de F. B. Mache conçue pour piano et synthétiseur était confiée à Denis Weber. Le programme de récital où sont inscrit les sonates de Philippot et Nocturne de Barraqué impose à l'interprète des difficultés techniques sinon insurmontables, du moins aussi nombreuses que scabreuses, nécessitant un équilibre et une résistance physique à toute épreuve. La pianiste Françoise Thinat s'est jouée de toutes ces périlleuses difficultés ajoutées aux exigences d'interprétation et a très intelligemment déclamé ces langages paradoxalement proches et différents. L'œuvre de Joël-François Durand "D'asiles déchirés" à révèlé une réelle et intéressante forme d'expression.

La journée "Portes Ouvertes au Conservatoire National de Région" a commencé avec un stage pédagogique sur la clarinette dirigé par Claude Crousier. Dans ce même cadre, deux brillants élèves actuellement en classe de piano se sont associés à l'hommage rendu à Nietzsche en interprétant ses pièces pour piano (à deux et quatre mains). Du concert le soir, il faut retenir, après la création d'une étrange partition de Rodolphe Palumbo "Achronia", la splendide exécution des **Visions de l'Amen,** de Messiaen par Paul-Henri Flores et Marie-Christine Bril.

Le lendemain s'ouvrait la série d'opéras de chambre.

La Ballade de l'Echarpe d'Isis, écrite sur un poème de Michel Butor — qui en était le récitant — sur une musique d'Alina Piechowska, est une suite de sept tableaux imaginaires dépeints avec autant de sensibilité que de subtile invention. L'œuvre d'Adrienne Clostre sur une lecture du journal de Kierkegaard "**Le Secret**" fait l'objet d'un spectacle musical de belle envergure.

Ce fut ensuite **La Veranda,** de Michel Puig présenté par le Centre Expérimental du Spectacle, puis **Medée,** du compositeur niçois Alain Fourchotte et enfin **Keça et Morito,** drame lyrique du compositeur japonais Susumi Yoshida.

Citons encore l'Ensemble "Musique Nouvelle" puis l'Orchestre d'Auvergne suivis par l'Atelier de musique de Strasbourg et par le Chœur Contemporain de l'Université de Provence, autant d'évènements musicaux venant enrichir ces VIe MANCA.

Cette manifestation unique en son genre a fait connaître ou redécouvrir, au cours de vingt sept concerts (gratuits), quatre vingt œuvres de soixante quinze compositeurs interprétés par trente solistes. Au travers d'esthétiques très différentes, il est difficile de dégager une tendance définissant le profil de la musique d'aujourd'hui mais combien il est efficace de les rassembler et de faire coexister des musiques écrites avec des moyens traditionnels avec celles résultant du synthétiseur, des pages sérielles avec d'autres ressortissant de l'électro-acoustique.

La dynamique de ces trois semaines de musiques choisies avec un sens objectif dans la recherche de la diversité est entretenue par son organisateur **Jean-Etienne Marie** qui peut être félicité pour la vitalité qu'il insufle à la création contemporaine.

Pierrette MARI

Création du CONCERTO pour Orgue et Percussions

d'Elisabeth PASTORELLI

Sous l'égide des **Amis de l'orgue de Nice,** une soirée de musique contemporaine réunissait les noms du tchèque Petr Eben, de l'austro-hongrois György Ligeti, du Directeur de la Musique à Nice Jacques Charpentier, enfin et surtout de la niçoise Elisabeth Pastorelli.

Qui est Elisabeth Pastorelli peu connue hors la ville et la région? Titulaire du C.A.E.M. 2e partie en 1972, elle professe à Nice au collège Alphonse Daudet. De plus, excellente organiste, elle peut s'enorgueillir d'être **Grand Prix de Composition Musicale** de la Ville de Nice. A moins de 35 ans et malgré les astreintes de l'enseignement, ses œuvres pour diverses formations sont nombreuses.

De cette musicienne, l'auditoire, réuni le 26 avril en l'église Saint-Paul, eut la primauté d'entendre un **Concerto pour Orgue et Percussions,** ensemble qui permet de lancer un véritable défi aux recherches de timbres, aux sonorités rares et inédites, ce dont Elisabeth Pastorelli se joue avec une singulière maestria.

Nantie d'une solide culture musicale classique, elle exploite des tendances très modernes au cours des trois mouvements traditionnels. Réservant le volet central aux recherches de timbres avec l'emploi conjugué du vibraphone et du xylophone que ne renierait pas Luciano Berio, l'organiste qu'est Elisabeth Pastorelli se fait ensuite l'alchimiste des mutations lors de l'épisode **Grave - Accelerando** qui clôt ce second mouvement. Quant au compositeur, elle laisse parler son imagination inventive et sa science de l'écriture au cours d'un brillant final en forme de **Fantaisie** où **Fugato** et conclusion somptueuse et large trouvent place.

L'accueil du public a été à la hauteur d'un "Hosanna" à l'adresse de l'œuvre et de ses exécutants : le prestigieux organiste René Saorgin et les brillants percussionnistes Rodolphe Palumbo, Gilbert Rosso, Alain Goubaux.

Préludant au **Concerto,** Elisabeth Pastorelli avait exécuté à l'orgue **Adieu pauvre carnaval,** pièce mélancolique, séduisante, non exempte, par intermittence, d'un discret climat médiéval.

La première partie du concert était assurée par Marie-Hélène Gespieler, elle aussi titulaire du C.A.E.M. 2e partie en 1968, professeur au collège Alphonse Daudet (coïncidence des appellations) à Marseille; de plus **Grand Prix d'Orgue** de la Ville de Nice et finaliste du Concours international d'orgue d'Innsbruck en 1973.

Suite page 15

DEVENEZ MUSICIEN ANIMATEUR

**CENTRE DE FORMATION
DE L'ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE
DE CHALON-SUR-SAONE**

EXAMEN D'ENTREE : jeudi 28 juin 1984, Cité Internationale des Arts, 18 rue de l'Hôtel de Ville, 75004 PARIS.

EPREUVES :

— Expression musicale (exécution instrumentale, ou chant, ou direction, ou présentation d'un dossier d'œuvres composées par le candidat).
— Analyse d'une partition au choix du candidat.
— Entretien avec le jury.

JOINDRE UN CURRICULUM VITAE A TOUTE DEMANDE D'INSCRIPTION.

CONTENU DES ETUDES :

La formation est conçue sur trois ans.

PREMIERE ANNEE

Recyclage solfège, rythme, harmonie, analyse, histoire de la musique, instrument ou voix. Chant choral et/ou ensemble instrumental. Pratique d'animation - psycho-pédagogie - sociologie de la musique.

Horaire hebdomadaire des cours : 15 à 20 heures.

DEUXIEME ANNEE

Choix d'une option forte dans l'un des 3 domaines suivants :
— domaine pratique;
— domaine instrumental;
— domaine théorique.

Les matières musicales théoriques (analyse, écriture, instrumentation) et pratiques (instruments, voix, rythme-improvisation, musique d'ensemble, direction, électro-acoustique) ainsi que les activités pratiques d'animation sur le terrain sont réparties différemment suivant l'option choisie.

Horaire hebdomadaire des cours : 14 à 18 heures.

TROISIEME ANNEE

Elle est consacrée à la préparation du Diplôme de Musicien Animateur qui comprend la préparation d'un mémoire, des épreuves relatives à l'option forte, une épreuve pratique d'animation et une épreuve musicale complémentaire.

Inscription et renseignements : Ecole Nationale de Musique, 5 Place du Chatelet, 71100 CHALON-SUR-SAONE. Téléphone : 16 (85) 48.65.89.

Suite de la page 14

Eprise de musique "actuelle", elle interpréta avec une sûre musicalité et une technique sans faille un **Moto ostinato** très coloré de Peter Eben, **Deux Etudes** redoutables de György Ligeti où visiblement, les accouplements et mixtures que permettaient l'orgue étaient trop limités. Enfin pour terminer, elle proposa une intéressante suite de séquences solidement structurées extraites du **Livre d'Orgue en hommage à Saint-Thomas d'Aquin** de Jacques Charpentier. Programme hors du commun que l'on ne saurait trop louer, qui a permis de pénétrer qelques aspects et tendances multiformes d'une musique souvent mal connue, appréhendée parfois avec réticence, malgré et en raison même de sa modernité brûlante.

Remercions les **Amis de l'orgue de Nice** d'avoir organisé ce concert du plus haut intérêt et remercions-les, doublement, d'avoir fait appel à l'organiste René Saorgin, par ailleurs grand interprête des œuvres classiques, ainsi qu'à deux de nos professeurs qui par leur talent et leurs prestations au service de la musique pure honorent la corporation.

Suzanne MONTU

A propos du **War Requiem** de Benjamin BRITTEN (1962)*

Relations dialectiques entre parole et musique dans la musique vocale

par **Jacques MICHON**
Professeur émérite
à l'Université de Rouen

2. DIES IRAE

Traitement musical

Avant d'aborder le traitement musical du poème d'Owen par Britten il convient de le situer dans le contexte général de la première partie du *Dies Irae*, dont il constitue la deuxième section (voir en annexe photocopie du texte musical).

Conformément aux conclusions de l'aperçu théorique qui précède, j'étudierai donc tour à tour :

1) les relations dialectiques entre texte et musique au niveau des **structures générales,** d'une part dans toute la première partie du *Dies Irae* (texte latin et poème d'Owen), d'autre part dans le seul poème d'Owen;

2) les relations dialectiques entre texte et musique au niveau des **contenus particuliers** de la mélodie réalisée par Britten à partir du poème d'Owen.

1 - Relations dialectiques entre texte et musique au niveau des structures générales

1.1. *Dies Irae* : première partie (texte latin + "Bugles sang")

Dans le *Dies Irae* le texte latin évoque l'appréhension des hommes devant le Jour du Jugement.

Le poème d'Owen, lui, chante l'appréhension des soldats devant la mort.

Le matériau thématique musical choisi par Britten lui est inspiré à la fois :

• par le texte du *Dies Irae* et plus particulièrement celui du troisième verset,

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.

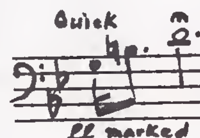
• par le texte du poème d'Owen et plus particulièrement par son incipit,
"Bugles sang..."

D'autre part, ce matériau thématique est :
• exposé intégralement dans l'introduction instrumentale — et répété dans les épisodes instrumentaux — du *Dies Irae* (8)
• intégré à l'accompagnement du texte latin du "Tuba mirum"
• exploité à nouveau dans les épisodes instrumentaux de "Bugles sang"
• repris avec des variantes pour constituer l'air chanté par le baryton.

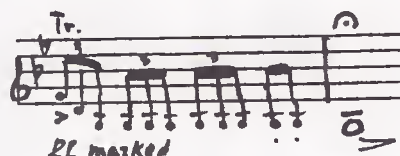
Au niveau des structures générales de la première partie du *Dies Irae*, on assiste donc à un premier réseau de relations dialectiques entre texte et musique, puisque :
• les textes latin et anglais ont déterminé le matériau musical;
• le matériau musical s'incorpore à son tour de façon intime au texte latin du *Dies Irae* et au texte anglais du poème d'Owen.

Ce matériau musical est constitué de plusieurs motifs :

• A (1e mesure du *Dies Irae*)



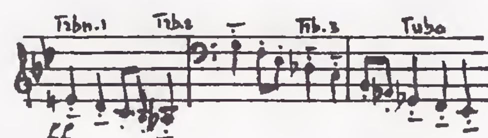
• B (2e, 3e mesures)



• C (4^{e}, 5^{e}, 6^{e} mesure)



• D (10e, 11e, 12e mesures)



1.2. "Bugles sang"

Nous intéressant à présent — toujours au niveau des structures générales — au seul poème d'Owen tel que Britten l'a mis en musique, nous pouvons découvrir un deuxième réseau de relations dialectiques entre texte et musique.

En effet, l'articulation des sept premiers vers du poème retenu par Britten est bien :
2 + 3 + 2 (**a** + **b** + **c**)

Or, cette articulation est fortement soulignée dans l'air chanté par le baryton à l'aide d'épisodes instrumentaux intercalés entre chaque groupe de vers.

D'autre part, **a**, **b** et **c** font chacun l'objet d'un traitement musical différent.

Ici, la forme du poème structure la mélodie.

28

Quietly (a little slower, without strictness) 34

24 *Tranquillo (poco più lento, senza rigore)*

CHAMBER ORCHESTRA

pp Fl. *lively*

p Hn.

Harp

Str. *pp*

BARITONE SOLO *pp quietly (ruhig)*

Bugles sang,—
Hör-ner-sang—

pp lively Cl.

Harp

Cham. Orch.

p Hn.

(quietly as before)

Str. *pp*

Bar. Solo

sadd' - - ning the eve - ning air,
klagt - - durch die A - bend-luft,

Cham. Orch.

Bar. Solo

pp

And bu - gles ans-wer'd, sor - row-
Von zei - tem Ant - wort, kum - mer-

p Hn.

Cham. Orch.

Str. *pp*

29

25 35

Bar. Solo

-ful to hear.—
-voll im Ohr.—

pp lively Ob.

Cham. Orch.

Bar. Solo *pp*

Bu-gles sang,— Bu-gles sang.—
Hör-ner-sang,— Hör-ner-sang.—

Hn *p* *p* *ppp lively* Fl.

Cham. Orch.

Str. *pp* *pp*

Bar. Solo *p*

Voi - ces of boys were
Drü - ben am Fluss noch

Ob. Fl.

Cham. Orch.

(sim.)

Cl. *ppp*

Bar. Solo

by the ri - ver - side.
Stim - men, jun - ger— Sang—

Ob. Fl.

Cham. Orch.

2 - **Relations dialectiques entre texte et musique au niveau des contenus particuliers**

Si nous abordons à présent l'analyse détaillée de la mélodie (parole et musique) que Britten a écrite à partir du poème d'Owen, nous pourrons constater — et cela de façon exemplaire — comment par leur union texte et musique parfaitement intégrés l'un à l'autre "engendrent ensemble une totalité plus vaste qui revêt un sens autre".

Cette analyse sera fondée d'une part sur l'attitude adoptée par le musicien en face des structures métriques et rythmiques du poème, d'autre part sur l'exploitation particulière qu'il fait du matériau musical qu'il s'est donné au niveau des parallélismes et des équivalences.

2.1. Utilisation des structures rythmiques et métriques

2.1.1. De ce point de vue, la diction syllabique largement adoptée par Britten lui permet sans difficulté de respecter les accents lexicaux du poème — cela de deux manières :

1) en situant sur les temps forts ou parties fortes des temps les syllabes portant les accents lexicaux;
Ex : "Bugles sang" (7e mes. de **24**)
"And bugles answer'd" (4e mes. avant **25**) etc.

2) en plaçant les accents lexicaux sur des syncopes pour les mettre en valeur;
Ex : "Bugles sang" ("sang") est placé systématiquement sur une syncope; 7e mes. de **24**; 5e et 7e mes. de **25**; 4e mes. avant **27**) etc.

2.1.2. Le musicien n'hésite pas à exploiter l'accent prosodique de la même manière lorsqu'il ne coïncide pas avec l'accent lexical;
Ex : "Sorrow*ful*" (1 mes. avant **25**)
"were *by* the riverside" (13e de **25**)
"the shadow *of*" (3e mes. de **26**)
"despondenc*y*" (2e mes. de **27**, sur syncope) etc.

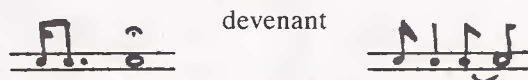
2.1.3. Utilisation des césures et pauses syllabiques;
Ex : "Bugles sang" // (7e mes. de **24**)
"Bugles answer'd" // (3e mes. avant **25**)
"Sleep mother'd them" // (4e mes. avant **26**)
Dans chaque cas, un silence marque césure ou pause.

2.2. Exploitation des parallélismes et équivalences.

Si l'on excepte la mise en valeur de deux mots (au "poids" sémantique certain) par le simple procédé de la répétition verbale et mélodique ("resigned", 4e mes. de **27** ; "shadow", 6e mes. de **27**), si l'on excepte aussi — dans le contexte général d'une diction syllabique délibérément choisie par le musicien — le traitement mélismatique de certains autres mots d'un "poids" sémantique également remarquable ("Sorrow", 2e mes. avant **26** ; "weighed", 5e mes. de **26** ; "bowed", 5e mes. de **27**), c'est essentiellement par l'exploitation des motifs musicaux exposés dès les premières mesures de l'introduction instrumentale du *Dies Irae* que le compositeur tisse, au niveau des contenus particuliers, un réseau extrêmement serré de parallélismes et d'équivalences entre les paroles et la musique de "Bugles sang".

2.2.1. Exploitation de **A**.

Répondant aux différences de *tempo* démandées par le musicien au début du *Dies Irae* ("Quick") et à l'amorce de "Bugles sang" ("Quietly - a little slower, without strictness"), **A** apparaît ici sous la forme d'une variante rythmique assouplie :



Exposé sous cette nouvelle forme dès la première mesure de l'introduction instrumentale qui précède l'entrée de la voix soliste, il est repris par cette dernière sur "Bugles sang", incipit du poème, le compositeur faisant coïncider ainsi de façon parfaite le "thème" sémantique et le motif musical qui lui est associé.

Le même motif, sur les mêmes paroles, est répété deux fois de suite — la deuxième fois à la tierce inférieure — en renversement sur les 5e et 7e mesures de **25**, et une fois encore, sous sa forme initiale, 4 mesures avant **27**. Il est à noter que ces deux reprises de **A** s'insèrent dans les épisodes instrumentaux séparant les diverses interventions du soliste entre les groupes de vers **a, b, c,** donnant ainsi à l'incipit du poème la valeur d'un véritable *leit-motiv*.

Des rappels de **A** sont présentés en "augmentation" — et en écho à "Bugles sang" —

1) dans sa forme initiale sur les 11e et 13e mesures de **25** ("Voices of boys" et "by the river") ;

2) dans sa forme renversée sur la 9e mesure de **24** ("sadd'ning"), sur la 5e mesure avant **26** ("mother'd them"), sur la 2e avant **26** ("twilight") et les mes. 4-5 après **26** ("/mor-/row weighed").

On assiste, on le voit, dans tout cela à une exploitation extrêmement subtile du double motif (sémantique et musical) "Bugles sang"/**A**.

2.2.2. Exploitation de **B**.

On trouve ce motif utilisé aussi bien dans les épisodes instrumentaux séparant les interventions du soliste (après **25** et avant **27**) que comme accompagnement des épisodes chantés.

A la limite on pourrait voir dans l'utilisation de ce motif "animé" ("lively") une volonté de contradiction et d'ironie de la part de Britten, en opposition aux accents lourds des cors (**A**), à la ligne mélodique large du chant (**A** augmenté) et à la signification des paroles.

36

Bar. Solo — dim.

Sleep mo - ther'd them; — and left the
Schlaf lullt sie ein; — und leer das

Cham. Orch. — dim.

26

twi - - light sad. The sha - dow —
Zwie - - licht kam, Der Schat - ten —

pp — ppp — Bsn

— of — the mor - - row weighed — on men.
— neu - en Mor - - gens la - - stet schwer.

Hn. p — dim.

Str. ppp heavy

pp — Bu-gles sang. — Hör - ner - sang. —

37

27

lively — Fl. — ppp — Ob. — Cl.

p cresc. Voi - ces — of —
Stim - mung der —

Hn. p cresc. — Str. pp cresc.

old des - pon - den - cy — re - signed, re - signed, Bowed — by the
al - ten Zwei - fel - sucht — gab nach, gab nach, Beugt — sich dem

f — dim. — ff — dim.

sha - dow, sha - dow — of the mor - row, —
Schat - ten, Schat - ten — die - ses Mor - gens, —

lively — Ob. — pp — Harp

pp — slept. — schlief. —

Hn. p — lively — Fl. pp — Harp

Str. pp

2.2.3. Motif **C**.

A son tour le motif **C** apparaît 5 mesures avant **25**, avec une double fonction :

1) fonction d'accompagnement rythmique

2) fonction proprement mélodique sur "And bugles answer'd" et "sorrowful to hear", où il est traité en augmentation.

Les relations dialectiques entre paroles et musique sont encore évidentes ici.

2.2.4. Motif **D**.

Quatrième motif relevé dans l'introduction instrumentale du *Dies Irae,* **D** est également utilisé, sept mesures avant **27**, dans une variante rythmique qui rappelle de près l'original, lui apportant seulement cette note de souplesse réclamée par le compositeur — ici réalisée par l'introduction de triolets de noires associés à des syncopes.

De même que l'original génère les interventions chorales dans la première section (texte latin) du *Dies Irae,* de même la variante rythmique qui nous en est offerte ici va engendrer le dessin mélodique ininterrompu qui sous-tend les deux derniers vers du fragment retenu par le musicien (**27**) - dessin scalaire d'abord ascendant, puis descendant.

2.2.5. Il faut enfin dire un mot sur un point d'écriture musicale.

L'ensemble du *War Requiem* est fondé sur l'exploitation dramatique — aussi bien sur le plan harmonique que sur le plan mélodique — de l'intervalle de quarte augmentée communément nommé "triton" (parce que constitué, du grave à l'aigu, de trois tons), le "diabolus in musica" du moyen-âge, essentiellement porteur de tension et d'instabilité.

C'est sur des "idées" d'un tel ordre, géniales dans leur simplicité, que Britten a fondé nombre de ses chefs-d'œuvres.

Tout au long de son *Requiem,* donc, le musicien joue sur les possibilités expressives incalculables — mais par lui calculées — que lui offre le triton et ses diverses "résolutions".

Dans la dernière phrase de la mélodie qui nous intéresse il en joue à trois reprises (**27**, 3e et 4e mes. de 27, 6e et 7e mes. de 27) et cela de façon particulièrement pertinente et avec un particulier bonheur. Après une tension prolongée à l'envi par le commentaire instrumental du hautbois, et après un dernier appel du cor (**A** renversé), le dernier mot du poème, "slept", se dissout, *pp,* sur un accord parfait de *la* mineur : ainsi est "résolue" la tension du triton — et, par le sommeil, apaisée l'angoisse...

On voit, non seulement au niveau des structures générales, mais aussi des contenus particuliers les plus affinés, dans ce fragment du *War Requiem,* qui, il faut le dire, est peut-être bien le chef-d'œuvre de Britten en dehors de telle ou telle de ses productions scéniques, comment parole et musique s'interpénètrent de façon intime en un réseau serré de relations dialectiques constamment renouvelées.

Nous avons ici la preuve éclatante non seulement des rapports de compatibilité qu'entretiennent entre eux langage articulé et musique considérée comme systèmes sémiotiques, mais encore de l'enrichissement considérable qui, au niveau de message esthétique, résulte de leur association.

Jacques MICHON.

(8) Seule l'introduction est reproduite en annexe. Pour des raisons évidentes, ni les épisodes instrumentaux, ni les interventions chorales (sur texte latin) de toute cette première partie du **Dies Irae** n'ont pu être joints.

* Voir l'Education Musicale n° 308.

Raphaël FUMET (1898-1979)

"Toccata pour Orgue"

par **Bernard LEUTHEREAU**
Professeur Agrégé d'Ed. Musicale

Discographie

Dynam-Victor Fumet, Raphaël Fumet. Oeuvres pour orgue dont la Toccata. Interprétation : Jean Galard. Disque Solstice FR 780928. Enregistré en 1978.

Gabriel Fumet joue l'œuvre pour flûte de Raphaël Fumet (avec musique de chambre). Disque Arc en Ciel SM 30 1007. Enregistré en 1980.

Hommage à "Raphaël FUMET" œuvres pour piano, alto et piano, violon et piano, flûte et piano. Disque ADDA 81016-AD40. Enregistré en 1982.

Bibliographie

Stanislas Fumet, Histoire de Dieu dans ma vie (Fayard Mame — Belgique 1978)

Philippe Rambaud, Dynam-Victor Fumet (Bibliothèque des Lettres Françaises Paris, février 1914, nº 4)

Raphaël Fumet, Musique et Logos (in La Table Ronde nº 182 — Société d'Editions et de Publications Artistiques et Littéraires, Paris mars 1963).

Partition

Inédite encore actuellement. (1)

A. Raphaël FUMET - L'homme et son œuvre

Le 31 mai naît à Juilly, commune de Seine-et-Marne, Raphaël Fumet, deuxième fils de Marcelle Jury et de Dynam-Victor Fumet (2), compositeur, organiste et maître de chapelle au collège oratorien. En 1907, la famille monte à Paris, le père ayant acheté le Cours Marmontel où il enseigne le piano, le chant, l'harmonie. Très jeune, Raphaël Fumet baigne dans un univers musical particulièrement fécond et manifeste des dons exceptionnels : il joue et improvise au piano par mimétisme. Son père, s'apercevant qu'il devient organisé, décide de lui faire donner des leçons. D'un caractère assez autonome, Raphaël quitte l'école communale, voulant devenir musicien. Le voici bientôt au Conservatoire de Paris où son professeur de piano, M. Falkenberg le tyrannise par un esclavage outrancier du métronome et par l'immobilité du buste. Le supplice dure ainsi trois longues années et il n'obtient qu'une seconde médaille. Alors qu'il devrait s'acharner pour obtenir la suprême récompense, le jeune Fumet décide d'abandonner ses études au Conservatoire, sans préjuger de ses futurs déboires (3). Il travaille pendant quelques années à la Schola Cantorum, étudiant l'orgue avec Achille Philipp et la composition avec Vincent d'Indy.

Bien vite, Raphaël Fumet gagne sa vie grâce à ses talents d'improvisation : il est organiste au cinéma des Mille Colonnes, fréquente Picasso, Cocteau, Picabia. A la Rotonde, il connait Modigliani, Marcel Lenoir, Joseph Bernard. En 1927, il épouse Jeanne Garrigue qui lui donnera huit enfants entre 1930 et 1946.

Il s'établit à Juilly en 1927, occupant les mêmes fonctions que son père vingt ans auparavant. Il y écrit des messes, des pièces pour orgue, des ensembles religieux pour sa maîtrise. Vers 1939, les menaces de guerre planent puis se matérialisent. Les Fumet craignant d'être évacués de force anticipent leur départ. Ils habiteront bientôt Angers.

Le 28 février 1943, l'Association des Concerts Populaires d'Angers, dirigée par Francis Cébron, monte son poème symphonique " Le Lac Mystique" qui est acclamé par un public enthousiaste. Cette œuvre sera reprise en 1958 à Angers par Louis Martin.

L'après guerre offre à Raphaël une situation stable : il est professeur de piano, d'harmonie et accompagnateur de chant à l'Ecole de Musique d'Angers. Le 14 novembre 1948, Jean Guillou crée en public sa Toccata pour orgue. En 1950, l'Association des Concerts Populaires passe au compositeur une commande qui sera honorée et jouée le 11 février 1951 : c'est "La Nuit", poème pour cordes dirigé par Pierre René Chouteau. Cette œuvre sera jouée aussi en 1954 par Eugène Bigot à la Radio Nationale. Raphaël Fumet compose aussi de la musique de film : il écrit la "Cantate Biblique" quatuor pour trois flûtes et un violoncelle pour l'illustration de "Entre Ciel et Terre", long métrage de Frédérique Duran.

Le 27 février 1966 est créée à Angers son “Ode pour flûte concertante et orchestre à cordes” dans laquelle son fils Gabriel (4), le dédicataire de l’œuvre, tient la partie de soliste. De 1950 à 1975, il est titulaire de l’orgue Cavaillé-Coll de l’église St Joseph d’Angers où il brille par ses fulgurantes improvisations. Dans les dernières années de sa vie, Jean Mouillière crée son quatuor à cordes à Angers. Le quatuor de Budapest en redonnera une exécution en septembre 1979 au Musée Carnavalet.

Etranger à toutes les chapelles esthétiques et en marge des querelles d’écoles, il meurt le 28 septembre 1979. La ville d’Angers lui rend hommage en 1982 en créant à l’initiative des Concerts Populaires sa “Symphonialis Anima” qui est jouée par l’Orchestre Philarmonique des Pays de la Loire, sous la baguette de François Bilger.

B. Le catalogue (œuvres principales)

Orgue : Prélude et Fugue en ut dièse majeur - Toccata - Musique du “Miserere” film de Georges Rouault

Piano : L’Ange des Bois.

Musique de chambre : Cantate Biblique - Quatuor pour flûtes - Trio pour flûtes - Diptyque baroque pour flûte et alto - Interpolaire pour flûte seule - Lacrymosa pour alto et piano - La rose pour violon et piano - Barcarolle pour alto et piano - Automne pour piano et violon - Quintette à vents “ Le Souffle des Eaux” - Quatuor à vents - Quatuor à cordes - Quintette à cordes.

Orchestre : Ode Concertante pour flûte et orchestre - La nuit (poème pour cordes) - Le Lac Mystique - Symphonie “Midi” - Symphonialis Anima - La Fête Foraine.

C. La TOCCATA pour orgue
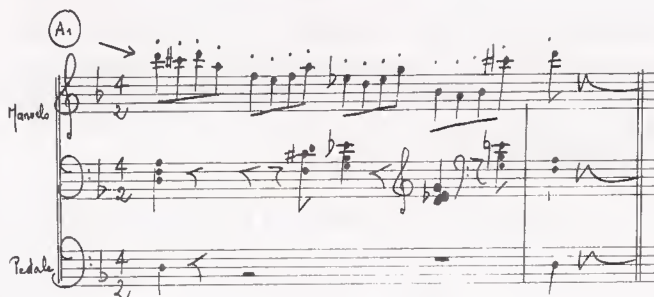
Ecrite en une seule traite peu de temps après la seconde guerre mondiale, elle fut jouée la première fois en concert à la cathédrale d’Angers le 14 novembre 1948 par Jean Guillou (5). Cette pièce fut la conclusion des cérémonies données pour la Ste Cécile, patronne des musiciens. Ce jour-là, vingt chorales et la Maîtrise de la cathédrale alternèrent leurs interventions avec l’orgue.

Jean Galard, organiste à St Médard (Paris) l’a enregistrée en 1978 (6). Cette année, l’Association des Amis de l’Orgue, présidée par Norbert Dufourcq, a décidé de l’imposer aux épreuves finales du **concours Eugène Gigout.** Ce concours aura lieu au mois d’octobre.

1 - Analyse

Cette pièce puise sa principale inspiration dans le thème grégorien de l’“O Filii” du dimanche de la Résurrection. Du point de vue du caractère, elle passe par un univers complexe d’éthos : tout d’abord une cellule très incisive d’arpèges brisés, répétitive, introduit dans son antécédent une idée de précipitation noblement contrôlée : (ex 1)

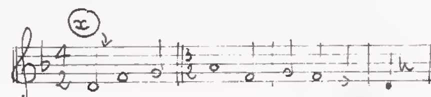
Exemple 1



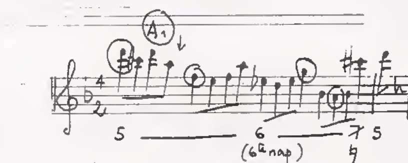
Cette cellule appelée (A1) est tournoyante, pétillante; elle contient un caractère de gaieté malgré sa tonalité de ré mineur. L’atmosphère en est vivifiée par le rythme pointé et noble de la partie de main gauche. Mais ce tournoiement a en même temps un aspect obsessionnel, qui démentira bientôt le climat initial.

On peut déjà s’apercevoir que le matériel thématique utilisé par le compositeur part d’une unité de pensée musicale : (ex 2).

Exemple 2
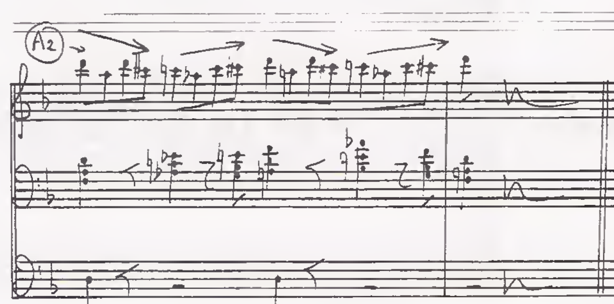


Cantus Firmus de l’O Filii (en ré m) appelé x (apparait mes. 47 en la m)



La cellule (A1) traite en ostinato les quatre premières notes du Cantus, qui deviennent constitutives d’accords.

Puis la cellule (A2), conséquente de (A1), faite de deux mouvements contraires, insiste sur l’idée d’oppression, de contrainte angoissante, mise en relief par l’accélération du rythme harmonique : (ex 3)

Exemple 3



Une mesure plus loin, les mouvements ascendants et descendants de la cellule (A2) sont indépendamment étendus sur une échelle chromatique plus large allant du ré au sol dièse. Le rythme syncopé et l'harmonie par tons entiers (en mouvement contraire entre main droite et main gauche) stimulent l'idée de chute incontrôlée et de souffrance : (ex 4)

La deuxième idée thématique (B), faite d'accords en roulement mains alternées et d'arpèges isolés, apporte un "sursis" sur de larges tenues de la pédale. Le langage harmonique est chatoyant, les accords sont bitonaux (mesure 31 : superposition Mi M et Ré m) : (ex 5)

L'effet de superposition (mesure 47) entre le Cantus Firmus de la Résurrection (joué au pédalier) et le mouvement descendant de (A2) (au soprano) est saisissant : (ex 6)

(A2)

Tons entiers

Exemple 4

Tons entiers

(B)

Exemple 5

mes 31 (accords en roulement) mes 32 (arpèges)

(A2)

Exemple 6

(x)

Exemple 7

mesure 59
appel en strette manuel-pédalier
mesure 60

Exemple 8

Exemple 9

(C) Broderies puis phrase homophone
mes 87
mes 92 - 93

La fin du conséquent du Cantus firmus (y) réserve une grande pédale de mi, vision apocalyptique, suivie d'un appel en strette, d'une profondeur accablante (mes. 56 à 62) : (ex 7)

Au moment où la cellule (A1) passe au ténor, mesure 74, le chaos, le bruit envahissent un espace éclaté : (ex. 8)

A la mesure 87, le style devient récitatif, interpelle; une cellule appogiaturée descendante fait place, mesure 92 à un épisode homophone inattendu, dont les valeurs rythmiques rappellent celles du Cantus : (ex. 9)

Dans une conclusion brillante est superposé le Cantus, mesure 101, avec la cellule (A1) dont le rythme s'épanouit bientôt en sextolets. La deuxième partie de la conclusion (mes. 109 à 117) voit évoluer des quartes justes parallèles descendantes très acides aux manuels, suivies de 6 mesures où triomphent finalement de larges accords, massifs, aux reflets éclatants : (ex. 10)

-2- Structure

Sorte de forme répétitive à l'intérieur d'une même section.

PETITES SECTIONS THEMATIQUES	MESURES	TONALITE	GRANDES SECTIONS
$A_1 + A_1 + A_2 + A_2 + A_2$	1 à 5	Ré m	A
$A_1 + A_2 + A_2 + A_2$ + dévelopt A_2	6 à 10	Ré m	
$A_1 + A_1 + A_2 + A_2$	11 à 14	Ré m	
Developt sur A_1 et A_2	15 à 27	Ré m - Do M - Ré M - Mi M - Fa M - Sib M - La m - Fa m - Sol m.	
$A_1 + A_2 + A_2$	28 à 30	→ Ré m	
B	31 à 43	Ré m - la m - Mi m - Do M - Sol M	B
$A_1 + A_2 + A_2$	44 à 46	La m	A'(x-y)
$x + A_2$	47 à 49	La m	
$A_1 + A_2 + A_2$	50 à 52	Mélodie : mi m Harm : la m	
$y + A_1 + A_2$ développé	53 à 58	y en mi m	
Strette sur 3 notes	59 à 62	Dominante La m	
A_1	63	La m	
$x + A_2$	64 à 66	La m	
$A_1 + A_2 + A_2$	67 à 69	Mélodie : mi m Harm : la m	
$y + A_2 + A_2 + A_1 + A_1$	70 à 73	mi m	
Développt sur début A_1 et fin A_2	74 à 82	Hors de tonalité	
$x + A_2$	83 à 86	Sol m	
C (Broderies aux manuels puis phrase homophone. Choral virtuel)	87 à 100	Ré m - La m - Mib M - Si M - Do# M - Ré M - Mib M - Ré M -	C
$x + y + A_1 + A_2$	101 à 108	Ré m	A''(x-y)
D (Coda virtuose)	109 à 117	↓ fin Ré M	D

Longueur : 117 mesures. Durée moyenne : 5' 10''

Donc, nous avons ici globalement une sorte de forme rondo libre, très élargie puisque le principe même du rondo apparaît constamment à l'intérieur de chacune des grandes sections.

Forme : A b A' c A'' d où A joue le rôle de refrain.

Exemple 10

3 - Conclusion sur la Toccata

Le terme de Toccata semble bien définir cette pièce qui obéit malgré tout à une certaine liberté formelle. L'exécution en est extrêmement difficile. La registration correspondant à cette écriture semble être une registration par ensemble complet de jeux, exception faite peut-être pour la cellule (A1) incisive qui ponctue l'ensemble de cette pièce. Le procédé du développement motivique continu présente des analogies — toute comparaison gardée — avec l'écriture d'un Jean Sébastien Bach.

Raphaël Fumet fait de cette pièce un large vitrail incandescent d'où émergent l'angoisse puis le triomphe de la Résurrection. Cette œuvre renoue dans une certaine mesure avec les organistes du XVIIe siècle tels que Buxtehude, au langage expressif total. Le Cantus Firmus n'est plus utilisé en tant que moyen architecturel mais comme idée expressive fondamentale. L'art harmonique et rythmique est mis au service d'une unité de pensée poétique primordiale.

Conférant à l'orgue une dimension spatiale toute nouvelle par le seul secours de l'écriture, Raphaël Fumet fait entrer cet instrument dans l'épopée musicale du XXIe siècle.

Notes :

(1) Nous remercions Gabriel Fumet pour la partition qu'il a mise à notre disposition, nous permettant ainsi de citer quelques exemples.

(2) Dynam-Victor Fumet a été au Conservatoire l'élève de Franck et Guiraud. Son œuvre s'étend à tous les genres et notamment à la musique d'orgue qu'il illustrait brillament par ses improvisations.

(3) L'exemple paternel ne lui a pas servi : on se souvient que Dynam avait concouru deux fois au Prix de Rome. La deuxième fois, ses convictions politiques avaient pesé cher dans la balance : il fut refusé. N'y tenant plus, il démissiona.

(4) Gabriel Fumet est soliste à Radio-France depuis 1962.

(5) Jean Guillou, organiste célèbre, a été l'élève de Raphaël Fumet.

(6) Voir Discographie.

PETITES ANNONCES

VENDS saxophone soprano SELMER M 82 - Etat neuf - Prix 6000 F - Tél. (41) 91.53.25.

VENDS orgue à tuyaux BOURDON 8 - 2 claviers 61 notes, pédallier 32 notes - Traction mécanique bon état 1981 - 40 000 F à débattre - Tél. 520.75.24.

VENDS pour cause de déménagement Orgue d'étude Rhia - Pédalier 27 notes - Année d'achat 81 - Prix 11.000 F - Tél. Monsieur Astier 523.24.35.

ACHETE n^os Education Musicale des débuts à 1959.

ACHETE guide analyse musicale - Alice Gabeaud - 2 vol. Ed. Durand - Ecrire Boghossian - Collège Jas de Bouffan, Av. Pagnol - 13090 Aix-en-Provence.

Co Ré AM

Collectif Régional d'Activités Musicales
en Poitou-Charentes
B.P. 370 - 79003 NIORT Cedex
Tél. (49) 24.56.98)

Du 30 juin au 7 juillet 1984, à THOUARS (Deux-Sèvres) : Chant choral, Technique vocale, Formation musicale

Options : Direction et Pédagogie avec Jacques Barathon, Jean-Yves Gaudin, Philippe Lévi.

Frais pédagogiques : 500 Francs.

Lieu du stage : Ecole Municipale de Musique
Centre Culturel Jacques Prévert
7, Boulevard Jean Jaurès
79100 THOUARS - Tél. (49) 66.41.64.

Hébergement : Foyer des Jeunes Travailleurs
5, boulevard du 8 mai
79100 THOUARS - Tél. (49) 66.22.40.

LE DIXIEME ANNIVERSAIRE des CHŒURS JEAN-BAPTISTE COROT





Les Chœurs J.B. Corot ont été fondés en 1974 par Gérard et Jacqueline Boulanger, Professeurs d'Education Musicale au sein d'un lycée de la région Sud de Paris : **Le Lycée J.B. Corot de Savigny S/Orge**.

Autour d'un noyau d'adolescents, anciens élèves, étudiants, professeurs, parents d'élèves, amis ont permis petit à petit d'atteindre un effectif variant de 140 à 170 choristes.

Effectif constamment renouvelé par l'arrivée chaque année de nouveaux élèves en classe de seconde. La majeure partie de la chorale est donc formée d'adolescents et adolescentes offrant ainsi un timbre tout particulier à cet édifice choral.

Les nouveaux arrivants n'ayant pratiquement jamais chanté en chœur peuvent grâce au noyau d'anciens aborder des grandes œuvres du répertoire classique avec orchestre. Ainsi depuis 1974, ont été interprétées des œuvres telles que :

— Te Deum de **M. A. Charpentier**
— Le Messie de **G.F. Haendel**
— Requiem Allemand de **J. Brahms**
— Requiem de **W.A. Mozart**
— La Messe en Si mineur de **J.S. Bach**
— Les Chœurs de l'Opéra Luisa Miller de **G. Verdi**
— Les Chœurs des Danses Polovtiennes de **Borodine**

Ces prestations sont tant à Paris qu'en Province, de même qu'à l'étranger : festival School Prom de LONDRES, rencontres internationales de jeunes de BAYREUTH.

France-Culture, France-Musique et Radio-France se sont fait également l'écho de ces réalisations chorales.

Pour fêter leur dixième anniversaire, les Chœurs J.B. Corot viennent de réaliser trois concerts, en la Basilique de Longpont, en l'Eglise des Invalides et en l'Eglise de Saint-Louis-en-l'Ile courant Mars 1984.

La Cantate nº 4 "Christ lag in todesbanden" de **J.S. Bach** et la Messe en La Bémol Majeur de **F. Schubert** étaient les œuvres choisies.

La réalisation de la Cantate a été entièrement laissée aux chœurs. Les 7 versets constituant cette cantate ont permis d'entendre chaque pupitre isolément et d'apprécier le caractère passionné qui en était souhaité.

A la gravité du 1er verset, succède la fatalité de la mort (2e verset), vient ensuite la fraicheur du 3e verset, pour aboutir au point culminant de l'œuvre la lutte entre la vie et la mort dépeinte dans le 4e verset. Les 3 versets conclusifs distribuant réjouissance et simplicité.

La Messe en La Bémol Majeur de **Schubert** concluait cette série de concerts dans un ton confidentiel et lyrique. Tour à tour, la lumière, l'angoisse, le pathétique, les constrastes saisissants prennent place et permettent au texte liturgique de se dérouler. Une telle œuvre a été d'emblée interprétée avec un enthousiasme et une passion propre à la jeunesse même des chœurs. Ce n'est pas l'interprétation scolaire qui intéresse, mais le fait d'aller au-delà des notes, de sentir les harmonies envoûtantes (Credo, Sanctus), de se surpasser dans la fugue conclusive de Gloria.

Avec une majorité de jeunes choristes, vouloir réaliser des œuvres d'une telle envergure peut paraître ambitieuse, mais les qualités de communication, la compétence et l'enthousiasme de Gérard Boulanger font oublier les difficultés et laissent place à la musique.

Les Chœurs Corot travaillent actuellement les Chœurs de l'Opéra de **Bellini** — la Norma — qu'ils vont avoir l'honneur d'interpréter avec l'Orchestre National de France, au théâtre des Champs-Elysées le vendredi 25 mai. Preuve de plus que leur répertoire ne se cantonne pas uniquement dans les œuvres sacrées, et que la confiance leur est donnée pour mener à bien cette tâche.

Arnaud KELLER

*Dans les collections anthropologiques du Musée de l'Homme**

LISZT

par **Marie BROUSSAIS**

Nous tenons à exprimer ici notre vive gratitude à MM. les Professeurs Y. Anthony et Y. Coppens du Laboratoire d'Anthropologie du Musée de l'Homme qui ont bien voulu autoriser la publication de ces documents.

Dans ses lettres à la Comtesse d'Agoult en résidence au Château de Croissy en compagnie de la Marquise de Gabriac, nous trouvons ces lignes écrites le 30 août 1833 : "This is not for Marquise ... do you understand ? Nous ne pourrons visiter la (Salpétrière) que jeudi (5) de 8 h 1/2 à 10 h du matin, M. Mitivié (note 8) célébrité médicale qui m'avait promis de nous faire rentrer malgré la défense (Marquise dirait, malgré que) ne s'y trouve qu'à cette heure (...) La Salpétrière est du côté du jardin des plantes". Autres lignes rédigées peu de temps après : "Dimanche matin je déjeunerai chez le Dr Esquirol (note 9) avec deux de mes anciens amis qui m'ont prié de venir examiner avec eux un sujet vraiment curieux. C'est une vieille dame de 60 ans, idiote, complètement idiote mais douée de l'étrange faculté de retenir et de répéter tous les airs qu'elle entend chanter, jouer ou fredonner".

Son inclination le porte vers certaines formes sociales et religieuses du Romantisme — Saint-Simon, Lamennais, le Père Enfantin (note 10); en musique vers les novateurs, tel Berlioz à l'adresse de qui il débute la transcription pour piano de la **Symphonie Fantastique** en 1833, et pour Paganini son op. 2, **Fantaisie sur la clochette de Paganini** en 1832, l'un novateur dans le domaine de la composition, l'autre dans celui de la technique.

Mme d'Agoult écrira dans ses **Mémoires** : "Il avait (avant 1833) assiduement suivi ces dernières années les prédications des sectes et des écoles qui annonçaient des révélations nouvelles". Pour lui, problèmes de société, religion et musique se confondent et seule "l'inquiétude permanente de son esprit le poussa jusqu'aux hérésies" affirme Emil Haraszti dans son étude très documentée sur Liszt (Ed. Picard 1967).

"Il n'est jamais entré dans la confrérie Saint Simonienne, il n'en a jamais porté le costume à Ménilmontant, il en a seulement goûté les idées et peut-être s'est-il attaché surtout à la recherche de la "femme rédemptrice" qui à défaut de Caroline de St Cricq, lui apparut successivement dans la Comtesse de Laprunarède, la Comtesse d'Agoult, la Princesse de Sayn-Wittgenstein". Nous sommes loin des droits de la femme revendiqués par le Père Enfantin.

Le 12 juillet 1851, bien après la rupture définitive entre Liszt et la Comtesse (1844), celui-ci écrit d'Eilser à sa fille Blandine : "Et, à ce sujet, souvenez-vous d'un mot de M. de Lamennais (note 11), "la femme comme la fleur n'a de parfum qu'à l'ombre", pensée qui correspond à ses préoccupations du moment puisqu'il vient de créer à Weimar, le 28 Août 1850, l'opéra de Wagner, **Lohengrin,** avec Fraülein Agthe dans le personnage d'Elsa dont nous connaissons l'ambiguïté.

En juillet 1834, il confie à Mme d'Agoult : "on me trouve engraissé ou démaigri. La tristesse apparaît rarement sur mon visage". Ne serait-ce pas ce moment précis que Dumoutier a choisi pour ajouter au premier masque de Liszt adolescent celui de l'artiste qui se penchait avec tant de naïveté et de générosité sur les problèmes d'une **Musicothérapie** avant la lettre ?

La notoriété comme la morphologie de Liszt ont tenté bien des peintres et des sculpteurs (v. **La Vie de Franz Liszt par l'Image.** Robert Bory Editions du Journal de Genève 1936) mais ce qui nous touche dans ce deuxième masque fait **sur le vivant** par Pierre-Marie Dumoutier, c'est que l'usure nerveuse, la maladie, l'amaigrissement, les passions n'y ont pas encore laissé de marques et que le plâtre épouse si bien le visage que nous découvrons les traits exacts de Liszt adulte au travers du prisme d'une rare **luminosité intérieure**.

Masque aux cheveux courts rejetés en arrière, se rapprochant de la miniature sur ivoire de La Morinière en 1832, dans le style des portraits du Duc de Reichstadt mais en plus vigoureux, grand front uni, lèvres dessinées fermement aux commissures, sans même l'esquisse de ces grains de beauté qui singulariseront le visage de Liszt âgé et apparaîtront dès 1838. D'autre part, nous ne surprenons pas sur ce moulage l'amaigrissement que trahissent les lithographies de Dévéria et C. Tavernier en 1832.

---

(9) Esquirol Jean-Etienne Dominique. Toulouse 1772 - Paris 1840 Médecin aliéniste, travaille avec Alexis Larrey à l'Hospice de la Grâve à Toulouse. Officier de santé dans l'Armée des Pyrénées, il arrache un innocent au Tribunal révolutionnaire. Causeries avec Bichat (chez Mme Molé). Interne de Pinel à la Salpétrière, six ans avec lui au chevet des malades auxquelles il distribuait ses honoraires.
Oeuvre : **Des Passions considérées comme causes, symptomes et moyens curatifs de l'aliénation mentale** (trad. plusieurs langues).

(10) Enfantin Barthélémy Prosper
1796-1864 Paris 1847 Correspondance philosophique et religieuse.
Grand prêtre de l'église industrielle fondée par Saint Simon. Prédications Lyon, Toulouse, Metz, Montpellier aux savants, artistes, gens de lettres. Achete **le Globe** (Réunions Salle Taitbout).
Enfantin veut créer une secte religieuse, transformer la Société; la question des femmes le préoccupait.

* Voir l'Education Musicale n° 307 Avril 1984.

Les clichés ou reproductions de tableaux, lithographies, gravures qui s'étagent de 1826 à 1840 soulignent les traits, s'attardent sur le regard, amenuisent le profil et l'idéalisent. Il suffit de comparer le masque de Liszt en 1838 (Musée Weimar, fait sur le vivant par le sculpteur Lorenzo Bartolini (note 12) avec une toile ou buste de la même époque et évoquer la réflexion de Frédéric Soret qui remarque en 1855, alors que Liszt n'avait que 44 ans : "le pauvre homme a bien vieilli, ses cheveux grisonnent".

La longueur des cheveux se modifie, passe du dessus au dessous des oreilles, puis au niveau du bas du visage et vers la fin de la vie de l'artiste (sauf exceptions) jusqu'au col de chemise et jusqu'aux épaules.

Dans la coiffure ébouriffée de l'adolescent (lithographie de N.D. Boucoiran sur un portrait de Jean Vignaud) se signale une raie asymétrique vers la droite, raie qui remontera peu à peu vers le milieu du crâne partageant des cheveux raides et souples, raie qui se retrouve légèrement décalée par rapport au centre sur le moulage de 1838.

Si nous en croyons Liszt lui-même il existerait encore un autre moulage sur le vivant, à Lyon. A Mme d'Agoult, le 2 mai 1836 : "Je n'ai pu encore voir M. Imbert le phrénologue (note 13), il paraît que c'est un homme fort distingué". Et plus loin : "mon portrait (il s'agit probablement de celui entrepris par Nancy Mérienne en 1836, les cheveux tombant sur les épaules sous un éclairage gracieusement féminin) s'achève parfaitement. M. Imbert le phrénologue qui a épousé (en 1826) la veuve de Gall veut mouler ma figure. Cela vous ferait-il plaisir".

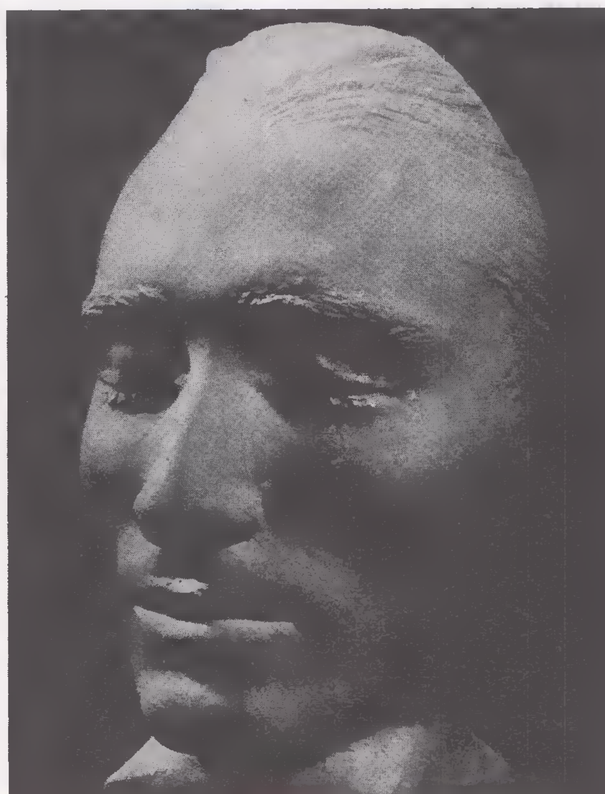
Il nous permettrait de raccourcir le temps entre la date présumée du masque de Dumontier et celui prétendu sculpté par L. Bartolini en vue de la commande d'un buste en marbre qui ne sera pas terminé avant 1840.

(11) Lamennais (Félicité Robert de) St Malo
1792-1854 Paris
Renonce à sa particule en 1834 en même temps qu'aux études littéraires il se livrait avec la passion qu'il apportait à toutes choses à la musique et même à l'escrime. (correspondance J. Marion).
Fondateur du journal **l'Avenir**
Liberté de conscience, liberté d'enseignement, liberté de presse, liberté d'association (1831 fermure de l'école de Lamennais, Montalembert, Lacordaire et de Coux) **Paroles d'un croyant** condamné par Grégoire XVI 1834.

(12) Lorenzo Bartolini. Célèbre sculpteur italien 1777-1850. Expose au Salon de Paris en 1834 le buste de Rossini, en 1840 celui de Demidoff, a fait ceux de Mme de Staël, Lord Byron, Thiers, Casimir Delavigne, Cherubini... et Liszt. Excellent musicien, faisant partie des fameux quatuors de Rode à Carrare. Il organise et dirige un orchestre sur un programme de musique allemande.

(13) Imbert Fleury. Médecin et phrénologiste Lyon 1793-1851. Continuateur de Gall dont il épouse la veuve. Cours de phrénologie en 1826. Médecin de la Charité puis de l'hôtel Dieu de Lyon. Un des plus chauds adeptes du système de réformation sociale préconisé par Fourier. **Voyage phrénologique dans la Grande Chartreuse** 1833

(13 bis) Fourier François Marie Charles. Ecrit au **Bulletin de Lyon :** Le triumvirat continental. Editeur Ballanche, se rapproche des théories d'Enfantin en 1830. 1832 journal **La Phalange.** "Il a voulu appliquer au monde moral la découverte de Newton".



Masque de LISZT, moulé sur le vivant par DUMOUTIER
Cliché J. OSTER.

On trouve également dans la correspondance de Liszt à Mme d'Agoult de la même année, mai 1836, l'indication suivante : samedi minuit, "j'ai donné au Frères Provençaux un grand dîner aujourd'hui à Ballanche (note 14), d'Eckstein (note 15), Montalembert, Meyerbeer, A. Nourrit, Ferdinand Denis, Leuret (note 16), Théophile, Chopin, Delacroix, le peintre Boulanger (note 17) Barrault (note 18) etc... on se rappelle la réflexion de 1833 faite à la même correspondante : "je suis absolument forcé d'assister à un dîner médicinal ce soir".

Depuis le premier masque fait par Gall, il semble fort possible que Liszt ait gardé des contacts avec les médecins phrénologistes. Leuret, médecin aliéniste fut partisan de la médecine physiologique, il avait pour maître le hardi réformateur toulousain Esquirol. Puisque la date du moulage n'est indiquée sur aucun des bustes de la collection "Hommes célèbres" du Musée de l'Homme, toutes les suppositions sont donc permises pour situer celui de **Liszt entre 1827 et 1834,** peut-être plus tôt que plus tard puisque Liszt parle de ses **anciens** (c'est nous qui soulignons) amis en 1833. Notamment tout porte à croire que Dumoutier a pu être alerté par la presse des dispositions physiques, mentales et artistiques de Liszt pendant cette période, en particulier en ce qui concerne les événement de 1827, 1830 et 1831.

(14) Ballanche Pierre Simon. Philosophe et mystique, Lyon 1776-1847 Paris. Ami fidèle de Mme Récamier, il habite en face de l'Abbaye aux bois jusqu'à sa mort "avec lui le règne de la phrase disparaît au profit du règne de l'idée". **Essais de Palingénésie Sociale.**

En janvier 1841, Mme d'Agoult effleure le problème phrénologique avec un demi sourire ironique ou amusé : "Mouche 1° (Blandine-Rachel, née le 18 décembre 1835 à Genève) est adorable, c'est le mot. Je sens que j'aimerais cette enfant avec une passion désordonnée car déjà je voudrais ne pas aimer les autres afin de n'aimer qu'elle (bosse de l'exclusivité)... et un peu plus loin "Guéroult (note 19) sort d'ici. Il me vante énormément un jeune homme Delsarte (note 20), ami de Nourrit, qui professe le chant avec le système de Gall, Lavater...

En 1846, le 14 avril, Liszt écrit de Prague une longue lettre à Mme d'Agoult, alias Daniel Stern. Nous en reproduisons un fragment assez important qui montre la permanence de son intérêt pour la phrénologie :

"Le manuscrit phrénologique dont on vous a bêtement parlé est un travail que Castle (le protégé de Neipperg) a entrepris et parachevé de son plein gré, sans que je n'y fusse pour rien. Le Comte Neipperg en a écrit les 200 pages sous sa dictée et puis me les a envoyées en me priant instamment de rendre à Castle le service de me charger de l'avance des frais d'impression. Castle de son côté m'en a prié également. Que pouvais-je donc faire de mieux que de prier à mon tour Rey (note 21) de vouloir rafistoler les phrases un peu françaisement et Janin de trouver un libraire à des conditions modérées. Il s'agit donc purement et simplement, comme vous voyez, d'une complaisance et non pas d'une blague maladroite ainsi que vous le dites bien à tort".

Plus loin, il la remercie de "la brochure d'Enfantin que vous avez eu la bonté de m'envoyer (et qui) m'a profondément intéressé". Curiosité d'esprit et complaisance restent, en fait, permanents chez Liszt, véritable mécène du XIXe siècle si l'on considère aussi l'ébauche de la Fondation Gœthe à Weimar en 1849, sorte de Jeux Olympiques Artistiques, ou cette phrase tirée du journal **le Monde** de Lamennais, du 8 janvier 1837 dans l'Ode aux prolétaires : "une noble tâche : celle de l'Education Musicale du peuple", signé Liszt.

Ses idées rejoignent celles de Wagner quant à la femme rédemptrice qui leur est chère sans atteindre cependant à la création pure des Senta, Elisabeth ou la dualité magdalénienne de Kundry.

Rappelons ici que Liszt fut un des premiers à faire une transcription de la "mort d'Yseult", en 1867 (année de la séparation Cosima, Hans de Bülow), la préfaçant d'une citation de quatre mesures reprenant le contenu d'un passage tiré du duo du deuxième acte (mesures 1511-16) au moment où les deux protagonistes chantent les paroles "sehnend verlangter Liebestod" (mort d'amour, ardemment désirée). La transcription ayant connu une diffusion plus rapide que l'opéra l'appellation de Liszt a primé et s'est maintenue (note 22) correspondant à sa psychologie profonde, car si nous faisons un retour à ses amours de 1833, nous pouvons citer à cet endroit un passage d'une de ses lettres à Marie d'Agoult (décembre 1833) : "Ils s'aimaient trop. Ils durent tous deux mourir. "Sie hatten sich viel zu lieb. — sie mussten beide sterben, beide sterben!"

Liszt fit sienne, comme l'on sait, l'édification de l'œuvre wagnérienne jusqu'à son terme ultime : **Parsifal** (note 23), résumé de la quête artistique et mystique qu'il a poursuivie sa vie entière et qui du portrait de ses vingt ans transfiguré de l'intérieur se projette en l'expression radieuse et paisible rendue par les gravures de Saby von Kügelgen, H. Prüm et W. Wœrnle en 1886.

Sans être phrénologiste, comment ne pas faire nôtres les conclusions de Lakanal dans sa lettre à F.J. V. Broussais du X bre 1837 : "Lavater, porta jugeant l'homme par les traits de sa physionomie (que ceux-ci) étaient comme nos cochers de fiacre qui connaissent parfaitement les rues mais ignorent ce qui se passe dans les maisons : Gall, Spursheim (sic) et vous, vous avez pénétré dans la partie la plus secrète des appartements". (24)

Comment ne pas voir dans ces masques le reflet de cette ténacité, de cette ouverture d'esprit à laquelle doivent tant Berlioz, Saint-Saëns, Wagner, Schumann (25)... de cette frémissante sensualité nuancée de la sagesse de la vie.

---

(15) D'Eckstein Ferdinand, Baron Alton 1790, Paris 1861. Erudit et publiciste français d'origine danoise, il fut un serviteur ardent de la Restauration.

(16) Leuret François. Nancy 1797-1851. Médecin aliéniste. Partisan de la médecine physiologique, il eut pour maître Esquirol. Introduisit des réformes : écoles pour aliénés, repas en commun... Il attaquait la folie au moyen d'émotions fortes, de la douleur physique et de la souffrance morale, joignant à ce traitement l'emploi de la musique alternant avec les douches et les infusions froides pour exciter la sensibilité des malades. Comme psychologue il a combattu la théorie de Gall. **Ouvrage : 1834 Fragments psychologiques sur la Folie. Anatomie comparée du système nerveux** 1838 etc... avec atlas. Traitement moral de la folie 1840.

(17) Boulanger Louis. Verceil 1806, Dijon 1867, peintre français de l'école romantique auteur du **Triomphe de Pétrarque. Ugolin et ses fils.**

(18) Barrault Emile 1799 l'Ile-de-France, 1869 Paris
Chef de l'Ecole Saint-Simonienne.

(19) Guéroult Adolphe 1810-1872 homme politique et publiciste français **le Globe, le Temps, les Débats.** Rédacteur à **la République** (libéral), **la Presse** jusqu'en 1859 où il fonde **l'Opinion Nationale** journal d'opposition (soutenu par les frères Péreire confrères en Saint-Simonisme).

(20) Delsarte François Alexandre Nicolas Chéri. Artiste lyrique Solesmes 1811. 1830 opéra-comique, puis enseignement : Musique ancienne, récitatifs, déclamation musicale. **Archives du Chant :** cahiers de musique historique du VIe au XVIIIe. On lui doit la musique de quelques romances. Comme Duprez, il s'intéresse au rythme.

(21) Rey Alexandre. Journaliste et homme politique. Marseille 1818, rédacteur au **National. Revue du Progrès** fondée par Louis Blanc. **Revue indépendante, au Monde** dirigé par Lamennais. Articles dans le **National** jusqu'en 1851 (Liszt parle du **National** à propos du Mémoire phrénologique de Castle)

(22) **Sonances,** revue québécoise, volume 3, numéro 1 octobre 1983 p. 27 (M.A.R.)

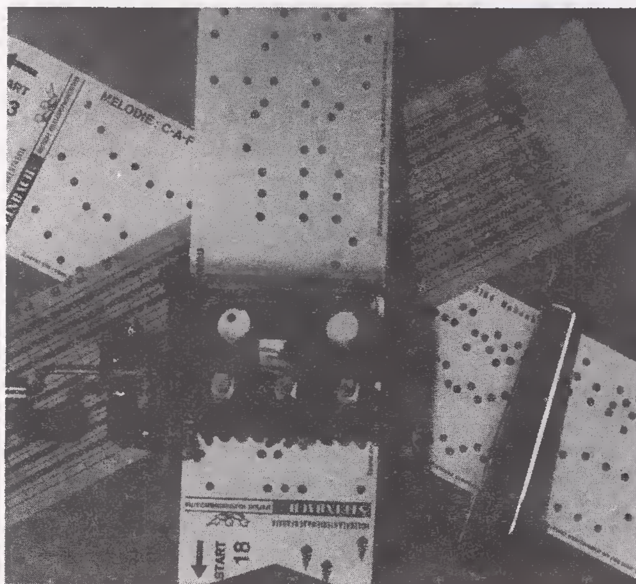
(23) Wagner dédicace à Franz Liszt **Ma Vie,** (1e édition hors commerce 1870) et la partition de **Parsifal** à l'occasion des fêtes de Noël 1877.

(24) Lettre autographe inédite de F.J.V. Broussais à Lakanal, collection Mme Emilie Broussais.

(25) Liszt dédicace à Robert Schumann sa sonate en Si m composée en 1853, publiée en 1854 par Breitkopf et Härtel.

LE PETIT COMPONIUM

Ce petit instrument de musique mécanique appartient à la famille des boîtes à musique puisque les sons qu'il diffuse sont émis par un clavier de vingt lames en acier trempé, soit une étendue proche des trois octaves. Sa gamme, diatonique de do majeur, va du do au la. Ses particularités font de lui un outil d'initiation à l'art du notage unique et irremplaçable.



Présentation

Le petit componium se compose de trois parties :
1) l'instrument lui-même
2) une pince-composteur
3) un nombre illimité de bandes de papier imprimées, aptes à recevoir un nombre convenable de notes à perforer.

Utilisation

Les bandes de papier vendues en plus de l'appareil sont de deux catégories. La première comprend un grand nombre de chansons populaires, y compris des œuvres classiques entièrement imprimées. Il suffit d'en perforer les notes pour "entendre" la musique.

Sur les secondes, dites bandes vierges, figure une grille imprimée avec une clé de sol et une clé de fa. Elles permettent de copier, transcrire ou composer une œuvre musicale à deux parties principales : chant et accompagnement d'où le terme de PETIT COMPONIUM.

Un thème réversible

Pour entendre un thème musical, il suffit d'introduire, dans le petit componium, la bande de papier dans le sens fléché, face imprimée lisible. On peut aussi découvrir trois nouveaux visages de ce même thème en inversant et le sens de la "lecture" et les faces.

On peut également réaliser des thèmes musicaux d'une grande durée. Pour cela, il suffit de coller entre elles le nombre de bandes vierges que l'on désire.

Objet de pédagogie

A une époque où les méthodes dites "actives" rencontrent un juste succès, LE PETIT COMPONIUM, loin d'être un gadget, trouve tout naturellement sa place dans le monde souriant de la pédagogie moderne.

Permettant d'assimiler simultanément théorie et pratique, cet appareil procure un grand plaisir du fait que l'élaboration de la moindre mélodie implique une réelle participation manuelle, grâce au travail de notage puis de perforation.

Toute erreur de notage peut être corrigée en obstruant la perforation erronnée au moyen d'un confetti que l'on fixera grâce à un ruban adhésif translucide.

Olivier ROUX

N.B. : Afin d'obtenir un résultat acoustique maximum, il est conseillé de visser la machine sur une quelconque caisse de résonance.
En vente chez Anna Joliet - Boîtes à Musique, dans le jardin du palais royal 9, rue de Beaujolais, Paris 1er, 296.55.13.

L'Harmonica à bouche et l'Accordéon

par **Roger COTTE**
Docteur es Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de Sâo Paulo (Brésil)

Bibliographie :

— Pierre Monichon, **L'accordéon,** coll. "Que sais-je", P.U.F. Paris, 1971.
— idem, **Petite histoire de l'accordéon** (préface de Guy de Lioncourt), E.G.F.P., Paris 1958.
— H. Buschmann, **Chr. Fr. L. Buschmann, der Erfinder der Mund - und der Handharmonika,** in Zeitschrift für kulturelle Förderund des Harmonika - und Akkordeonspiels, 1952.
— Léo Laurent, **Méthode... d'harmonica chromatique,** Paul Beuscher, Paris 1970.
— Médard Ferrero, **Méthode d'accordéon chromatique,** Hohner, Paris, 1976.

Il conviendra de consulter également les ouvrages donnés en bibliographie générale (E.M. N° 203, 1973), et les articles de Michel Dieterlen concernant **l'harmonium** (E.M. N° 271, 1980, N° 272 1980).
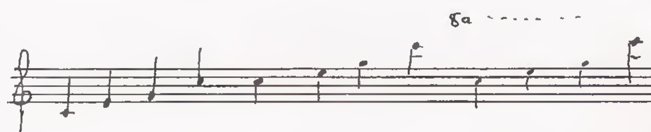
Généralités :

Instruments à anches libres, fondés sur le même principe que l'harmonium, amplement décrit dans les articles de M. Dieterlen donnés ci-dessus en référence, ce ne sont guère que les représentants les plus populaires d'une immense famille instrumentale dont les membres (peut-être plus de cent) ne diffèrent guère les uns des autres. Trois ou quatre dispositions ou tenues d'exécution, quelques détails d'acoustique, mais surtout une incroyable variété d'appellations (surtout des marques) font toutes les différences.

L'harmonica à bouche :

Ce petit instrument très populaire présente tous les caractères essentiels de la famille des instruments à anches libres, acoustiquement identiques à l'harmonium. Il diffère de tous les autres en ce qu'il ne possède aucun mécanisme de soufflerie : les anches sont directement mises en vibration par les **expirations ou inspirations** de l'exécutant, et c'est là une particularité qu'on ne retrouve sur aucun autre instrument à vent.

L'harmonica actuellement considéré comme "classique" se vend sous la dénomination "harmonica chromatique à douze divisions". (Cf. fig. 1) En soufflant dans chacune des divisions (les trous carrés qui apparaissent sur le devant) on obtient un arpège ainsi disposé :



En aspirant à travers les mêmes trous, on obtient les notes manquant de la gamme de do majeur ainsi disposées :

Enfin, en manœuvrant la "tige" (T sur la figure 1), on ferme l'accès aux anches "diatoniques", et on ouvre celles correspondant aux notes altèrées, également en soufflant et aspirant alternativement. Ce résultat assez surprenant (trois octaves chromatiques avec seulement douze trous) est obtenu grâce à un dispositif des plus ingénieux, déjà utilisé dans l'accordéon au XIXe siècle. A chaque anche correspond une membrane formant clapet, qui se bloque et empêche le passage de l'air sur la note non désirée.

Pourvu que l'instrument soit bien entretenu, sa justesse est parfaite et ne peut (au contraire de la flûte douce, par exemple) être altérée par un joueur inexpérimenté (1).

La technique des coups de langue simple (tu tu tu...) et double tu ku tu ku ou tu lu tu lu...) familière à presque tous les instruments à vent est parfaitement praticable. Par un mouvement rapide de va-et-vient de la langue devant les trous, on obtient une sorte de **trémolo.**

CLAVIER CHANT (MAIN DROITE)

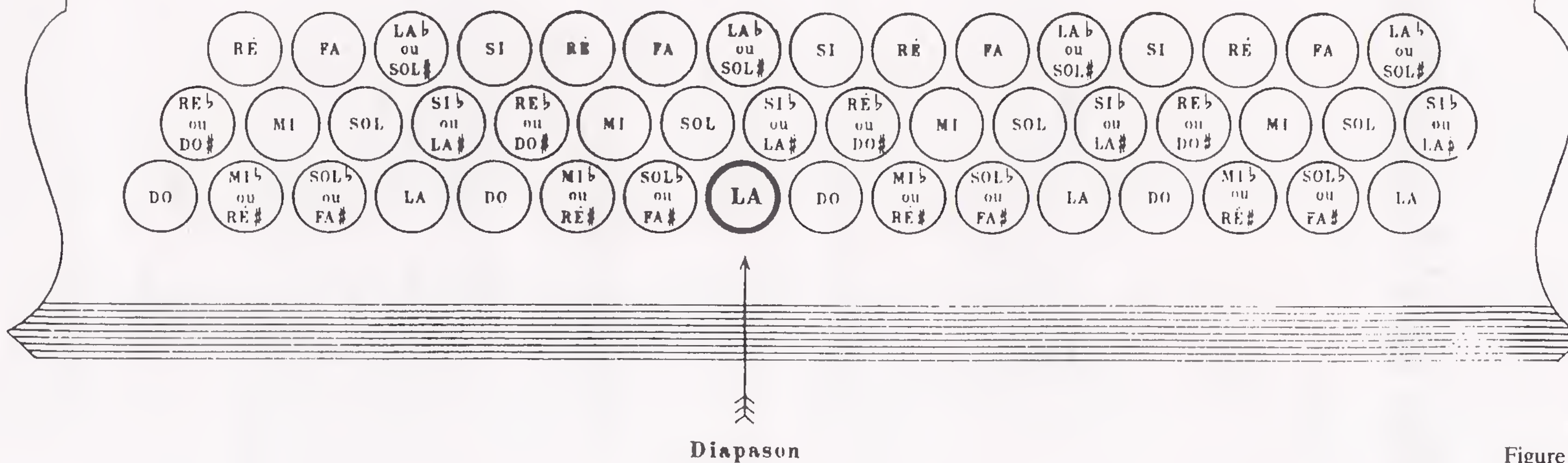


Figure 4

CLAVIER DES BASSES (MAIN GAUCHE)

SOUFFLET

SOUFFLET

Do grave du clavier chant

FA DO SOL RÉ LA MI ou FA♭ DO♭ SOL♭ RÉ♭ LA♭ MI♭ SI♭ FA DO SOL RÉ LA MI SI FA♯ — 3e rangée de Basses fondamentale complémentaires

DO♯ LA♭ MI♭ SI♭ FA DO SOL RÉ LA MI SI FA♯ DO♯ SOL♯ RÉ♯ LA♯ MI♯ SI♯ FA× DO× — 2e rangée de Basses fondamentale complémentaires

LA FA♭ DO♭ SOL♭ RÉ♭ LA♭ MI♭ SI♭ FA DO SOL RÉ LA MI SI FA♯ DO♯ SOL♯ RÉ♯ LA♯ — 1re rangée de Basses fondamentales

Accords parfaits majeurs

Accords parfaits mineurs

Accords de 7e de dominante

Figure 5

Les doubles notes, non seulement conjointes (à condition qu'il s'agisse de notes toutes deux soufflées, ou toutes deux aspirées) mais même en sixtes ou octaves sont également possibles en disposant la langue convenablement :

Certains accords sont également possibles.

Enfin, il existe différents types d'harmonicas, correspondant à des registres différents et permettant de constituer des ensembles que leurs fanatiques n'hésitent pas à qualifier "orchestres d'harmonicas".

Historique :

L'harmonica passe pour avoir un ancêtre vénérable, le **cheng,** joué par les Chinois depuis plus de deux mille ans, si nous en croyons du moins certains auteurs dont il conviendrait de vérifier les sources (2). Cf Figure 2. Le Cheng est effectivement un instrument à anche libre de métal (3), soufflé à la bouche et fonctionnant également en aspiration, la note restant toutefois la même, au contraire de l'harmonica moderne.

On admet généralement que l'inventeur de l'instrument moderne serait Christian F.L. Buschmann (1805-1864). Il mit au point son harmonica à bouche vers 1828, à partir d'une sorte de diapason universel à bouche destiné à faciliter le travail des accordeurs de pianos et d'orgues, principalement. Très rapidement fabriqué industriellement, développé par Matthias Hohner (1833-1902), le petit instrument, connut quelques avatars sans modification du principe acoustique. Longtemps, certains modèles ne furent que diatoniques ou ne permirent que des modulations limitées. D'autres comportèrent deux lamelles par note. Ces deux lamelles pouvaient être légèrement et volontairement désaccordée, ce qui produisait des "battements" comparables à ceux du jeu d'orgue dit "voix céleste". Elles pouvaient être également accordées à l'octave, comme les jeux de 4' et de 8' de l'orgue (4).

Longtemps considéré comme un simple "instrument jouet", l'harmonica à bouche a, depuis quelques décennies conquis ses lettres de noblesse. Ses possibilités expressives (on peut enfler ou diminuer les sons sans modifier l'intonation, au contraire de bien des instruments à vent) et de virtuosité, intelligemment exploitées par des artistes tels que Larry Adler ou Claude Garden lui ont ouvert un répertoire que les meilleurs compositeurs modernes ont volontiers enrichi (A. Benjamin, Joseph Kosma, Darius Milhaud, pour ne citer que les plus notables).

Les noms de l'instrument :

Le terme "harmonica", sans autre précision désigne, en français, et même en certaines autres langues, des instruments bien divers. Le seul **Dictionnaire des instruments de musique** de Rowlan Wright énumère : **l'harmonica de verres** (illustré par Mozart et perfectionné par B. Franklin), **l'harmonica à bouche** (sujet de cet article, **l'harmonica clavecin** (tubes de verre et clavier), **l'harmonica à clavier** (jeu de timbres), **l'harmonica à cordes** (variété de piano, 1788), **l'harmonica célestina** (variété du piano, 1800), **Harmonica de bois** (xylophone), **Harmonica double** (harmonica de verres mis en vibration grâce à un archet), **Harmonica métallique** (fourches d'acier mises en vibration par frottement), **harmonica météorologique** (sorte de harpe éolienne de dimentions gigantesques), **harmonica tympanon** (morceaux de verre percutés au moyen de marteaux de liège) et **harmonica virginal** (description inconnue).

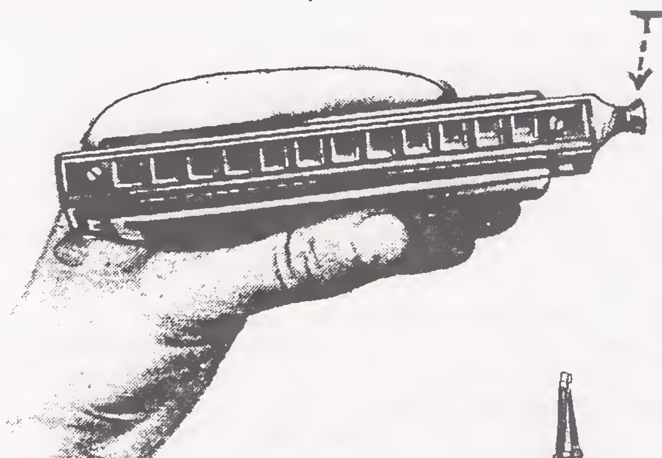
L'harmonica à bouche proprement dit prend les noms suivants :
Français : Harmonica, musique à bouche (Belgique et Suisse).
Allemand : Mundharmonika.
Anglais : Mouth-organ.
Suédois : Munspel.
Portugais : Gaita de boca, Harmônica.

L'accordéon

Populaire entre tous, cet instrument n'est, à tout prendre, qu'une ampliation de l'harmonica à bouche. Fondé sur le même principe de l'anche libre, il comporte essentiellement, en plus des éléments sonores communs avec l'harmonica, des claviers de boutons ou de touches semblables à celles du piano, et un soufflet. Si, dans le détail, l'instrument a subi de nombreux avatars, son aspect général n'a pas varié depuis son invention, en 1829 (cf. figure 3). Certains modèles anciens (dit accordéons diatoniques), à la manière de l'harmonica moderne, donnaient des notes différentes, suivant que l'on poussait ou tirait le soufflet, la même touche ou bouton étant enfoncé. Les instruments modernes se jouent indifféremment en poussant et en tirant. Ils sont dits "chromatiques". Il y a un clavier à chaque extrémité du soufflet. Le clavier joué par la main droite dit "clavier chant" donne l'échelle chromatique suivante :

Ce clavier permet la plus grande agilité et même la polyphonie (Cf. figure 4).

Fig. 1 - Harmonica chromatique moderne



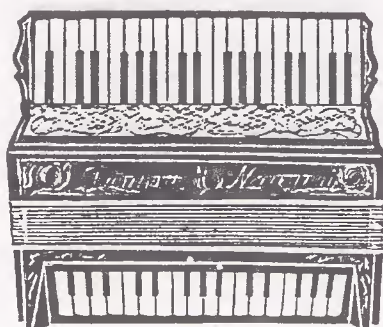


Fig. 7 - Accordéon-piano



Fig. 2 - Cheng.

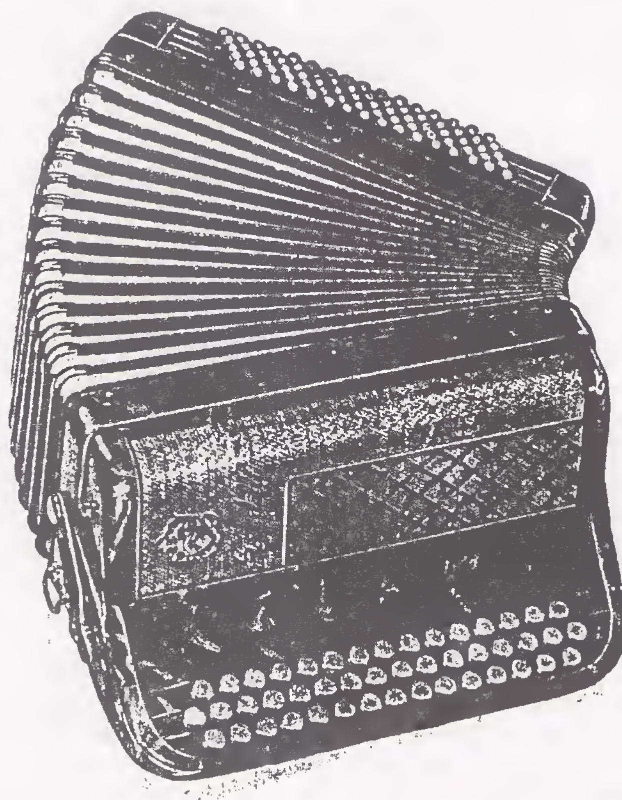
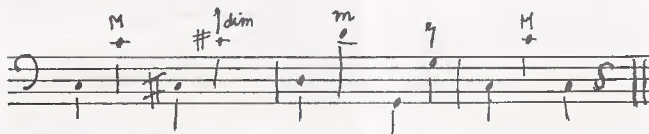
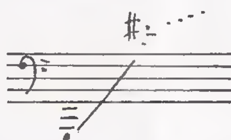


Fig. 3 - Accordéon chromatique moderne

Le clavier de main gauche, beaucoup plus compliqué, est également le plus critiqué des musiciens (cf. fi.g 5). Il comporte un certain nombre de notes de basses (jusqu'à soixante disposées sur trois rangées), et autant d'accords déjà constitués (parfait majeur, mineur et 7[e] de dominante) dont l'exécutant ne peut modifier la disposition, un bouton seul correspondant à trois notes. Dès lors il n'est plus nécessaire d'écrire le détail des accords et l'on peut se contenter d'un chiffrage sommaire. Exemple d'écriture des basses :



Le clavier de basse (hormis les accords) permet l'échelle chromatique suivante :



Cette conception d'un instrument présentant des accords tout fabriqués par le constructeur n'est ni nouvelle, ni propre à l'accordéon. Les "bourdons" des cornemuses (remontant au Moyen-Age), les "basses" de la cithare autrichienne ou de l'épinette des Vosges, instruments que nous étudierons ultérieurement, procèdent du même principe.

Historique :

Né à peu près à la même époque que l'harmonium et l'harmonica à bouche, l'accordéon procède des mêmes recherches et des mêmes préoccupations : construire un orgue expressif. A l'inverse des tuyaux à bouche et à anches battantes de l'orgue, les anches libres permettent le crescendo et diminuendo sans altération de la hauteur du son. On admet généralement que l'invention de l'accordéon revient au facteur allemand **Cyrillu Damian** ou Demian qui aurait déposé un brevet à Vienne en **1829.** Il désignait du reste l'instrument sous le nom **d'accordion.** D'innombrables améliorations vont peu à peu conduire l'instrument primitif, que les contemporains confondent avec l'harmonium, à l'instrument actuellement à peu près unifié. D'autres recherches mèneront à la conception d'instruments voisins, aux anches différemment traitées (en vue "d'améliorer" la qualité du son), et aux claviers disposés d'autres manières, plus ou moins ingénieuses : accordéon piano (figure 6), harmoniflûte, concertinabandonéon... etc.

Tout d'abord, l'accordéon fut très favorablement accueilli par les musiciens et le public romantique qui appréciaient ses possibilités expressives. Vers 1842, Balzac décrit un instrument qu'il nomme "accordéon" en ces termes : "... Vanda fit signe à son fils, qui vint se placer de manière à presser la pédale par laquelle respira le soufflet intérieur de l'instrument... Godefroy reconnut un talent identique à celui de Chopin. C'était une âme qui se manifestait par des sons divins où dominait une douceur mélancolique." (5) Dans son traité d'orchestration, Berlioz vante le **concertina,** qu'il qualifie de dérivé de l'accordéon. Il en juge le timbre "mordant et doux".

Très rapidement, l'accordéon se trouva adopté par les ensembles de musique populaire, et même folklorique, pratiquement dans le monde entier, au détriment, bien souvent d'instruments traditionnels un peu trop vite délaissés. Ce succès même déclassa l'accordéon. Dans les années 20, le musicologue Michel Brenet (6) déclare sans ambages : "l'accordéon n'est apte à aucun service artistique".

Toutefois, la poésie très particulière de cet instrument réussit, peu à peu, à s'imposer (notamment au cinéma) et des compositeurs aussi remarquables et importants que Georges Auric, Jean Françaix, Jean Lutèce, Jean Wiener, Arthur Hoérée et quelques autres lui ont consacré des œuvres importantes.

Nous nous permettrons d'être plus réservé quant aux nombreuses adaptations d'œuvres classiques (notamment d'orgue) que l'on a jugé utile de diffuser. On tente actuellement d'imposer une nouvelle formule d'accordéon débarassé, notamment, du système anti musical des accords fixes. Ce modèle — spécifiquement français — couvrant une étendue égale à celle du piano, diffusé sous le nom **d'Harmonéon** a déjà pu séduire quelques compositeurs de grand renom, tels M. Landowski, J.M. Damase, H. Sauguet, Tony Aubin, P.M. Dubois et beaucoup d'autres.

Les noms de l'instrument :

Outre les noms des diverses variétés d'instruments cités au cours de notre article, et qui sont pratiquement internationaux, il convient de noter les appellations suivantes :

Français : Accordéon (dérivé de l'allemand "accordion").
Allemand : Accordion, Handharmonika, Piano-Akkordeon.
Anglais : Accordion.
Suédois : Dragspel.
Norvégien : Trekkspill.
Portugais : Harónio, acordeâo, sanfona (désigne également la vielle à roue).

(1) Etant donné la justesse inaltérable de l'harmonica à bouche, il semblerait judicieux de l'utiliser de préférence à la flûte douce pour l'initiation musicale élémentaire des enfants. Généralement mal jouée, pas toujours bien enseignée, souvent dénaturée (doigté moderne dit "allemand"), désaccordée du fait du souffle mal contrôlé des enfants, la flûte douce, tout au moins dans l'enseignement collectif, n'est certainement pas un bon moyen d'éducation de l'oreille.

(2) Norbert Dufourq, cité par P. Monichon, **Petite histoire...** op. cit. p. 28.

(3) E. Leipp, **Acoustique et musique,** p. 239.

(4) Cf. E.M. N° 206 - mars 1974.

(5) H. de Balzac, **L'envers de l'histoire contemporaine.**

(6) Pseudonyme de Marie Bobillier.

L'ASSOCIATION E.P.T.A.

Que représentent ces initiales mystérieuses ? Les premières lettres d'une association musicale fondée en Angleterre en 1979 grâce à Mme Carola Grindea : **Européan Piano Teachers Association** (en Français : **Association Européenne des Professeurs de Piano**). Quels sont les buts de l'Association E.P.T.A.? Evidemment de développer autour de l'instrument roi qu'est le piano une pédagogie qui ne soit pas seulement liée à une ville, à un village ou à une région mais à un pays et même à plusieurs pays. La sensibilité assez individualiste du pianiste pousse celui-ci à œuvrer seul ou presque, à dépenser ses forces dans un secteur trop limité peu propice à éveiller l'enthousiasme et les échanges fructueux. C'est pourquoi différentes sections nationales E.P.T.A. jalonnent l'Europe : Angleterre, Belgique, Hollande, Allemagne fédérale, Finlande, Islande, et, depuis le 11 juillet, la France.

A l'occasion de la création d'E.P.T.A.-France, le pianiste éminent Vlado Perlemuter s'est aussitôt manifesté par ce message : "En ma qualité de Président Européen d'E.P.T.A., je ne peux que me réjouir de la formation de nouvelles sections qui se créent à travers le monde musical et en particulier de celle qui naît ce soir dans mon propre pays. Je souhaite de tout mon cœur, non seulement le succès mais l'extension rapide de ce nouvel et important apport que va diriger Jacques Chapuis, avec l'intelligence, l'efficacité et le sens de l'organisation que nous lui connaissons".

Notons qu'E.P.T.A. est aussi moralement associée à d'autres mouvements identiques en Australie, aux U.S.A., à Singapour, au Japon et en Israël.

En quoi consiste le "Bonne Nouvelle" d'E.P.T.A.?

a) assurer des échanges et une collaboration entre les diverses sections européennes.

b) envisager tous les aspects de l'enseignement du piano depuis les débuts jusqu'à la maîtrise.

c) établir des rencontres positives entre les professeurs de diverses régions ainsi que des contacts avec des concertistes.

d) aider, quand ils le désirent, les professeurs privés ainsi que ceux des Ecoles de Musique et des Conservatoires.

e) donner des compléments d'information pédagogique (techniques, psychologiques et artistiques aux professeurs de piano).

f) faire connaître les méthodes du passé et du présent ainsi que toutes recherches concernant l'enseignement du piano.

g) encourager les jeunes talents en leur offrant des possibilités de se produire.

Outre ces buts, E.P.T.A. possède son journal (en anglais) qui paraît trois fois par an (février, juin, octobre) et dont le titre **"Piano Journal"** promet de multiples articles, interviews, critiques, nouvelles éditions etc... Il existe aussi un Centre d'Information E.P.T.A. destiné aux pédagogues et qui rassemble des méthodes de piano, des livres sur la technique du clavier, des bandes vidéo des grands Maîtres et des cassettes consacrées à des thèmes musicaux.

Les dernières rencontres d'E.P.T.A., en 1983, furent de qualité : à Lyon, en juillet dernier; à Gand, en Septembre (avec un concours de piano à quatre mains et des conférences sur Mozart et sur le piano de Liszt); à Hambourg sur l'œuvre pianistique de Brahms. Déjà, en 1984, une première rencontre d'E.P.T.A.-France s'est déroulée avec succès à Paris les 18 et 19 février au Centre Bösendorfer (avec le concours des pianistes Jacques Chapuis et Dominique Merlet et du musicologue Jean-Jacques Eigeldinger (1); une autre rencontre d'E.P.T.A.-Belgique a pris racine à Anvers le 26 février; début avril 1984 ont eu lieu en Haute-Alsace, à Rixheim, des cours de piano et d'interprétation avec J. Chapuis, E. Picht-Axenfeld et D. Merlet. Enfin, durant la première semaine de juillet 1984, à Lyon les troisièmes rencontres d'E.P.T.A.-France regrouperont divers ateliers sur la facture du piano, sur les difficultés rencontrées dans la pédagogie face à la vie contemporaine; des conférences sur la musique actuelle, mais encore des cours de technique pianistique lisztienne par Bertrand OTT (2) et des causeries sur Chopin, Franck et Berg par René Schmidt animeront cette semaine organisée par le Président d'E.P.T.A.-France : Jacques Chapuis. Pour terminer ce tableau, précisons que le Congrès Européen d'E.P.T.A. se réunira en Angleterre du 25 au 28 juillet 1984.

Comment faire partie d'E.P.T.A.? L'Association est ouverte aux pianistes, aux professeurs de piano, aux étudiants-pianistes et à toutes les personnes intéressées par l'art et l'enseignement du piano. Le montant des cotisations annuelles est fixé à 90 frs au moins pour les membres actifs et à 120 frs au moins pour les membres de soutien.

Le Siège d'E.P.T.A. se tient près de Lyon, au 23 Résidence "Les Grandes Bruyères", 69260 Charbonnières-les-Bains. Son Président en est **Jacques Chapuis**, pianiste et pédagogue.

BERTRAND OTT
Professeur de piano au Conservatoire
Régional de Musique d'ANGERS
Vice-Président d'E.P.T.A.-France

(1) Auteur du livre **Chopin vu par ses élèves** (Ed. La Baconnière, Neuchâtel, Suisse).

(2) Auteur du livre : **Liszt et la Pédagogie du Piano. Essai sur l'Art du Piano selon Listz.** (Ed. E.A.P., 6 bis, rue André Chénier, 92130 Issy-les-Moulineaux).

La Formation Musicale des Instituteurs

Texte adopté par l'Assemblée Générale extraordinaire de l'A.P.E.Mu tenue à Paris le 11 Mars 1984

Un peu d'histoire

Depuis l'instauration, en 1979, de la formation des instituteurs en 3 ans après le baccalauréat, l'horaire consacré à l'Education musicale est en déclin. Que l'on en juge par l'horaire - élève :

— de 1945 à 1969 : bacc + 1 an de F.P. 180 heures

— de 1969 à 1979 : 2 ans post-bacc 100 heures obligatoires + 90 à 120 optionnelles
(ces horaires, prescrits par les textes n'étaient pas toujours respectés, en raison de conditions locales telles que manque de postes).

— en 1979 : 3 ans post bacc. 70 h. obligatoires + 70 optionnelles, sous la forme d'unités de formation, plus des heures de mise à niveau et d'entretien représentant environ 12 à 18 heures par an.

— en 1982 l'horaire des U.F. est réduit à 50 h., les autres heures diminuent fortement.

— cet horaire est encore plus réduit dans les divers régimes transitoires et provisoires de formation, où les E.I. alternent, présence à l'E.N. et exercice dans les classes.

Développement récent de l'Education Musicale à l'école

Pourtant, depuis quelques années se manifestait un démarrage de l'Education Musicale dans les écoles, grâce surtout à l'action des jeunes instituteurs. Les **professeurs d'Education musicale** dans les E.N. et les **conseillers pédagogiques** en Education musicale ne se sentent pas étrangers à cette heureuse évolution, que les **inspecteurs départementaux** soutiennent de plus en plus volontiers.

Cet élan va-t-il être brisé ?

Ce n'est pas sans amertume que les professeurs des Ecoles Normales voient se créer des centres de formation d'animateurs pour enseigner la musique dans les écoles.

Ce n'est pas sans inquiétude qu'ils voient se mettre en place un nouveau régime de formation universitaire où l'avenir du potentiel existant constitué par les E.N. départementales et leurs enseignants n'est pas clairement défini.

Le présent texte se donne pour objectif de définir la formation musicale des instituteurs et de formuler les exigences des professeurs d'Education musicale des Ecoles normales quant à la place de l'E.M. dans le projet de formation en 4 ans actuellement à l'étude.

Quelle formation musicale pour les instituteurs ?

L'horaire de cours des élèves instituteurs étant de plus en plus réduit (nous en sommes à 25 heures hebdomadaires), il faut trouver un compromis permettant de donner à tous une formation musicale de base, et à certains une formation solide. Les premiers assureront une présence musicale dans leurs classes, à la mesure de leurs moyens, les autres seront capables de donner aux enfants une éducation musicale complète; nous évaluons la proportion de ces derniers à 1 sur 4 ou 5.

Nous préconisons un horaire moyen obligatoire de 25 heures par an pour tous, ce qui revient, périodes de stages déduites, à 1 heure hebdomadaire, et une option de 75 heures par an.

Cet horaire se place dans celui des activités d'expression, qui, à son tour, ne saurait être inférieur à 20% de l'horaire total, soit 5 heures hebdomadaires.

Nous insistons sur l'importance des activités d'expression comme moyen de préparation au métier; en dehors d'elles, en effet, on se préoccupe peu de former les instituteurs à la communication, à la vie de groupe, à la créativité.

Donc, en résumé, nous demandons, tout au long de la formation :
Une heure sur cinq pour l'expression non verbale.
Une heure hebdomadaire de musique pour tous.
Une option de 3 heures pour 1/5 à 1/4 de l'effectif.
(Etant entendu que l'heure hebdomadaire est une unité de compte, mais qu'il convient de veiller à une répartition équilibrée des horaires sur toute la scolarité).

Quels contenus ?

L'axe de la formation se définit par un impératif : faire de la musique; si cette pratique devait privilégier un moyen d'expression, ce serait la voix. Un équilibre est à rechercher entre le langage musical "habituel" et les langages contemporains ou étrangers aux cultures

européennes, entre la reproduction de musiques existantes et le jeu de l'imagination.

Cette pratique sert de base à une réflexion orientée dans trois directions :
— réflexion sur la façon personnelle de vivre cette pratique,
— réflexion conduisant à construire une culture musicale,
— réflexion sur l'action auprès des enfants.

Il serait regrettable d'opposer culture générale et culture professionnelle, il ne serait pas admissible qu'aux nécessités du métier se substitue le désir des formateurs.

Quels formateurs et quels lieux de formation

Il serait inacceptable que les actuelles E.N. départementales et leurs enseignants ne conservent pas la responsabilité de la formation.

Pour des raisons matérielles :
Toutes les E.N. possèdent des installations, une documentation, des appareils et instruments le plus souvent riches et de qualité.

Pour des raisons pédagogiques :
Toutes les E.N. (sauf deux ou trois petites) ont au moins un poste d'Education musicale. A peu près tous ces postes sont pourvus par des titulaires. Les professeurs d'E.N. ont acquis une expérience multiple et irremplaçable dans les domaines de la pédagogie des enfants et des adultes, dans la connaissance de l'école et de l'enfant, dans la réflexion et la recherche pédagogiques.

L'Université

Les Universités ont parmi leurs missions la formation des enseignants; les actuelles Ecoles normales deviendront de plein droit des établissements d'enseignement supérieur.

La coopération entre les enseignants universitaires et les professeurs des écoles normales est donc destinée à se développer.

Mais cette coopération a ses limites, qui sont celles de la pertinence des interventions universitaires en regard des besoins de la formation des instituteurs. Il faut éviter tout autant la concurrence que l'inadaptation.

Mais la formation des instituteurs risquera les plus grands mécomptes si les acteurs principaux n'en sont pas les actuels Professeurs des Ecoles Normales, habilités statutairement à donner de plein droit un enseignement supérieur.

Nouveautés dans L'EDITION MUSICALE

Je tiens d'abord à remercier les éditeurs de l'abondance de la documentation qu'ils m'ont fait parvenir, abondance telle qu'il m'est impossible de rendre compte de toutes les nouveautés dans le cadre d'un seul article. Je les prie de m'en excuser : ce n'est que partie remise.

Pour ce numéro de fin d'année, j'ai donné priorité aux ouvrages touchant à la pédagogie de la Formation Musicale. En effet, les nouveautés instrumentales peuvent plus facilement intervenir en cours d'année alors qu'un programme de Formation Musicale se détermine une fois pour toutes au début.

TAPAGES ET RAMAGES. Jean Michel BARDEZ **Editions CHAPPELL.**

Jean Michel Bardez propose, avec ce recueil, un programme aussi intéressant que varié avec une démarche pédagogique qui se situe "dans le courant des diverses pratiques d'éveil à la musique (Orff, Kodaly, Willems, mais aussi bien le Gmébogosse, les divers instrumentariums, les méthodes dans le sillage de Martenot, telles que celle de Germaine Poliakov, les improvisations "sensorielles", les expériences musico-chorégraphiques, les théatres musicaux etc...)". L'air chanté en est donc le pivot. Comme on le voit, le projet est ambitieux mais le résultat fort intéressant.

Ce livre peut rendre, me semble-t-il de grands services aux instituteurs et aux professeurs de C.E.S. ainsi qu'à tous ceux qui pratiquent une formation musicale dans un cadre collectif ou familial. On ne peut que se réjouir de l'incitation à utiliser en priorité dans l'initiation musicale les chansons populaires françaises qui font partie du substrat culturel indispensable pour comprendre la musique du passé et par conséquent celle d'aujourd'hui. La création "ex nihilo" n'existe pas, et s'il y a rupture en art, c'est en général par rapport au passé immédiat mais en récupérant d'autres traditions plus anciennes ou extra-européennes. C'est pourquoi le projet de Jean Michel Bardez, qui conseille par ailleurs de faire entendre aux enfants **toutes** les musiques, mais réintroduit les enfants dans un terreau culturel me paraît un chemin authentique pour un accès véritable aux musiques d'aujourd'hui. Présenté sous une forme attrayante en vingt-sept séances (décomposables!) comportant, en plus d'une chanson, une approche historique des instruments et des formations musicales ainsi que des procédés d'enregistrement et des musiques anciennes et extra-européennes, sans compter de très nombreuses et précieuses indications de mise en œuvre pédagogique (dix-huit manières d'exploiter une chanson!), ce volume contient une discographie passionnante et qui sort des sentiers battus, même si on pourrait la souhaiter encore plus précise et plus développée. En résumé : une mine pour l'initiation musicale.

SOLFEGES DANS LE STYLE ITALIEN. Nicole PHILIBA. **Editions BILLAUDOT.**

Si l'on admet qu'à côté des solfèges constitués d'extraits d'œuvres, il y a encore place pour les solfèges plus systématiques composés spécialement pour cet usage, on trouvera dans les cinq volumes de Nicole Philiba des pièces intéressantes (réaction spontanée de ma fille de quatre ans : "C'est beau, cette musique là!), et comportant évidemment une grande unité de style, puisque c'est le propos même de l'auteur. Chaque volume comporte vingt-cinq numéros et les cinq volumes vont de Débutant à Supérieur.

LIVRE DE SOLFEGE — pour le Cours Elémentaire A, pour le cours Elémentaire B, pour le cours Moyen. Trois volumes de Pierre Max DUBOIS aux éditions du **RIDEAU ROUGE.** Existent en clé de sol ou en plusieurs clés.

Contrairement au précédent, ce solfège ne se veut pas dans un style particulier, mais constitue au contraire une collection de pièces fort diverses qui souvent ne manquent pas d'humour. L'auteur les a conçues essentiellement pour le déchiffrage. Il faudra donc faire aborder systématiquement les difficultés à vaincre avant de donner ces pièces en lecture à vue.

COURS DE FORMATION MUSICALE POUR L'ENSEIGNEMENT DU SOLFEGE M. L. Lucas, H. C. Fantapie, D. Succario, M. Vergnault. Collection de la Fédération Nationale des Unions de Conservatoires Municipaux (FNUCMU) de Musique. Editions BILLAUDOT.

Cette collection en est maintenant rendue au degré Préparatoire 2. C'est donc un ensemble de deux fois quatre volumes qui est disponible, puisque chaque degré est doté d'un fascicule "Lecture-Rythme" et d'un fascicule "Solfège chanté-Théorie". Ces derniers, selon les vœux mêmes des auteurs, doivent être complétés par "l'audition d'exemples musicaux vivants ou enregistrés". Il s'agit d'un genre ingrat dont les auteurs se tirent avec honneur, même si l'ensemble reste un peu terne. A l'actif du dernier volume paru l'inclusion d'études à deux voix et d'un travail vocal des cadences.

Les volumes "Lecture-Rythme" sont intéressants par leur ouverture aux pédagogies dites "actives". Signalons en particulier la variété des lignes de lecture permettant, si on le désire, une grande souplesse pour aborder très tôt les différentes clés, un souci de mettre en place à la fois la reconnaissance "absolue" des notes, mais aussi la lecture par "ordonnances", la lecture par intervalles. Ces volumes se prètent également parfaitement à tous les jeux permettant l'acquisition de la lecture d'avance, notemment par la saisie globale de séries de notes. Signalons enfin — ce que

nous avions déjà fait dans notre compte-rendu sur les volumes antérieurs, — que les lignes de lecture rythmique, à condition d'y ajouter le cas échéant une ou deux altérations à la clé, peuvent se transformer en d'amusants déchiffrages solfégiques. Un grand merci pour ces exercices rythmiques qu'on peut écouter intérieurement sans avoir l'oreille en vrille! Certains de mes élèves de Préparatoire 1 ont reconnu spontanément — sans que je pose la question — un pastiche de l'Eau Vive dans la ligne de rythme de la leçon 28. Il ne faut pas sous-estimer l'audition intérieure de nos élèves... Bravo à tout ce qui peut ne pas la contrarier!

POUR LA MUSIQUE Danielle et Yves MAZE. Editions J.M. FUZEAU.

Les auteurs des trois volumes de "Pour la Musique" (6°-5°; 4°; 3° et au dessus) sont professeurs d'Education Musicale en Lycée et en C.E.S. Ils entendent, par ces trois volumes, fournir à leurs collègues et aux élèves une sorte d'encyclopédie des connaissances musicales à acquérir au cours des études secondaires. Je ferais personnellement des réserves sur le caractère extrêmement traditionnel de l'approche du solfège qui reste uniquement déductive. Il s'agit toujours de faire acquérir des notions théoriques avant de passer à la pratique.

On trouvera en revanche dans le premier volume un plan d'écoute de disques intéressant, un choix de chansons populaires harmonisées (mais pourquoi les accompagnements doublent-ils systématiquement la partie de chant?), une présentation claire de la théorie musicale, des divers instruments, et quelques notions succintes d'histoire de la musique. Le deuxième et le troisième volume suivent une progression chronologique : de Monteverdi à Beethoven, de Schubert à Messiaen. Les extraits d'œuvres choisis sont intéressants, mais l'ensemble souffre, me semble-t-il, du mélange, dans le même volume, de ce qui est destiné à l'élève et de ce qui est plutôt destiné au maître.

POUR LA MUSIQUE. CAHIERS PEDAGOGIQUES. J.M. FERRAN. Editions Musicales HORTENSIA.

Cette collection, dirigée par O. Gartenlaub, ne doit pas être confondue avec les ouvrages précédents portant le même titre. Il s'agit d'une série de cahiers pédagogiques dont chaque degré comprend quinze leçons éditées en trois cahiers de cinq cours. Je laisse, pour la présentation, la parole à l'auteur : "Chaque cahier correspond au travail d'un trimestre... Le but principal de cet ouvrage reste l'apprentissage technique de la musique par la connaissance des grands auteurs et des œuvres les plus marquantes du répertoire. Dès le départ, les enfants sont ainsi confrontés aux différents styles et peuvent se forger, au fil de leur progression en formation musicale, une culture toujours plus éclairée."

Ce qui frappe avant tout est la qualité pédagogique de l'ensemble. Il y a à la fois découverte d'une œuvre (par exemple : La Flûte Enchantée, la jeune Fille et la Mort...), et, à partir de différents passages de l'œuvre, construction de toute une démarche d'audition, de dictée à une et deux voix, de mémorisation mélodique, de dictée rythmique, avec de précieuses indications de théorie et d'analyse. Bref, à la fois un travail très intéressant et une méthode de recherche pour faire un travail analogue par soi-même.

SOURCES. Réalisation J. M. BARDEZ. **Editions CHAPPELL.**

"Oeuvres à chanter ou à jouer à l'instrument, chaque pièce étant précédée d'une gravure ancienne, d'une préparation mélodique et rythmique issue du texte ainsi que d'un commentaire." Six volumes de Facile à Difficile.

De présentation agréable, ces volumes n'ont pas de visée pédagogique systématique mais contiennent en revanche un programme d'exploration d'une époque, d'un style, d'un auteur (Rameau)... Bref, des textes qui incitent à la pratique de la musique ainsi qu'au déchiffrage soit seul, soit pendant les cours. On aimera les lire avec les élèves pendant ces moments de grâce où l'on fait, plus qu'à d'autres, de la musique.

COLLECTION MOSAIQUES. J. M. BARDEZ. **Editions LE RIDEAU ROUGE.**

"Oeuvres du 9° au 20° siècle particulièrement prévues à l'intention des cours ou ateliers de solfège, déchiffrage, chant, lecture — Conservatoires, Ecoles de musique ou Lycées, — et en général destinées à toute formation musicale, organisées en recueils progressifs".

Le titre résume bien le propos de la collection. Si les accompagnements sont parfois discutables ou un peu "simplets", ils ont le grand mérite de ne jamais doubler le chant.

Une autre série intitulée : **"mosaiques série auteurs"** réalisée par J. M. Bardez et Gérard Pesson réalise la même approche musicale mais sous forme de monographie. Elle propose à travers un ou plusieurs auteurs l'étude d'une œuvre, d'une forme, d'un thème, d'une époque à partir de textes qui paraissent les plus propres à un usage pédagogique tout en offrant un grand intérêt musical. Premiers titres proposés : Lully (deux recueils), Mozart (deux recueils), Schubert (Trois recueils), Schumann (deux recueils). En préparation : Debussy, Wagner...

LA FORMATION MUSICALE PAR LE REPERTOIRE VOCAL Xavier GIVELET **Editions Musicales TRANSATLANTIQUES**

Encore un recueil de textes d'auteurs, dira-t-on! L'originalité des quatre volumes publiés par Xavier Givelet réside dans le fait qu'il s'agit uniquement d'œuvres vocales. L'auteur pense que ce sont "les textes qui présenteront le mieux une possibilité d'expression naturelle de la voix, par leur tessiture, leur rythme et leurs respirations, mais aussi parce qu'ils ne casseront pas la voix"... Cette remarque nous amène à regretter que le cours de Formation Musicale ne puisse pas toujours donner aux élèves le minimum de technique vocale qui leur permettrait de se servir intelligemment de leur voix sans avoir à craindre de la "casser". On peut s'étonner aussi des transformations subies par certaines œuvres : le but est essentiellement pédagogique et l'auteur pense avoir de bonnes raisons pour les faire. A chacun d'apprécier. Un regret : l'absence totale de texte, alors qu'il s'agit précisément d'œuvres vocales au demeurant fort nombreuses et intéressantes.

COLLECTION FORMATION MUSICALE-SOLFEGE dirigée par M. BLEUSE, J. DAUCHY, A. HOLSTEIN, **Editions BILLAUDOT.**

Cette collection a pour objet de participer activement à la

mise en œuvre de la Réforme du Solfège de 1979. Le premier volume est consacré à l'éveil musical mais constitue en même temps une sorte de "Discours de la Méthode" : il est constitué en effet de "Réflexions sur la Psycho-pédagogie de l'Eveil Musical". Il y a beaucoup à tirer de ces réflexions et des mises en œuvre ludiques qu'elles proposent. La démarche vise à regrouper toutes les "méthodes" — Orff, Martenot, Willems — pour permettre à chacun de trouver sa propre expression pédagogique. Le propos est fort louable, mais peut-être aurait-il été souhaitable que les auteurs fussent moins discrets sur leur dette vis-à-vis en particulier de Maurice Martenot dont une bonne partie des jeux se retrouve textuellement dans ce cahier. Cette remarque ne saurait être une critique : Maurice Martenot luimême n'était-il pas tout fier lorsque ses découvertes passaient dans le domaine public ? Il avait été si heureux de faire une synopse du texte de la Réforme et de son premier Livre du Maître de 1952...

Les trois volumes suivant recouvrent l'Eveil, l'Initiation Musicale 1 et l'Initiation Musicale 2. Ils sont tous de Louisette Croix. Un livre du maître et un livre de l'élève pour chaque niveau servent à la mise en œuvre d'un unique "Chansonnier de l'Elève". Ces volumes constituent un cours complet de Formation Musicale mettant l'accent sur les grandes options définies dans le premier fascicule ainsi que dans la Réforme de 1979 : l'Imprégnation et l'Ecoute Active, la Créativité et l'Apprentissage d'un code. Ce qui donne pour un cours d'Initiation une approche sensorielle, un travail d'audition, un travail sur le rythme pour aboutir à la re-production par les élèves.

L'énorme foisonnement de ces recueils fait qu'on ne peut en rendre compte en quelques lignes. Conseillons seulement à tous ceux que ces perspectives intéressent d'aller y regarder de près.

Le dernier volume paru de la collection est à mettre à part. Rédigé par Aline Holstein et intitulé "Initiation Musicale 3", il est construit autour d'un seul fragment d'œuvre : le Bal, de la Symphonie Fantastique de Berlioz. Difficile à utiliser tel quel dans un cadre traditionnel, il est tout à fait passionnant par les multiples approches qu'il fait et toutes les perspectives qu'il offre. Jamais nos élèves ne pénètreront assez les grandes œuvres "sources" du passé, et j'éprouve chaque jour combien ils éprouvent de vraie joie lorsqu'ils y parviennent. Aussi, et bien que ce ne soit pas une nouveauté, je me permets de rappeler ici l'existence d'une collection trop peu connue : **Voir et Entendre,** réalisée par Jean Marc Dehan et Jacques Grindel chez Heugel et distribuée également par Magnard. Il s'agit de la publication de partitions d'œuvre ou de fragments significatifs d'œuvre (deux mouvements d'un Concerto, le dernier mouvement de la Symphonie Fantastique, etc...) sous forme d'une partition de poche mais rendue lisible pour des amateurs éclairés ou des élèves. Tout est ré-écrit en clé de sol et clé de fa, et les instruments transpositeurs notés à leur hauteur réelle. La partition est "aérée" en remplaçant les longs moments de silence de certains instruments par des "blancs" qui laissent mieux voir les dialogues des instruments entre eux. Des notes portant sur la structure générale de l'œuvre, des remarques rythmiques, mélodiques, d'instrumentation, etc... jalonnent la partition, bref, tout ce qui peut permettre de mieux pénétrer l'œuvre écoutée. Une brève introduction situe l'œuvre, le compositeur, le fragment le cas échéant, et donne le schéma de la partition qui suit. Vingt titres, de Bach à Jolivet, sont disponibles actuellement, et après une période de silence, un vingt et unième titre doit voir le jour à l'automne prochain. Je ne manquerai pas d'en parler en temps utile mais il me paraissait indispensable de rappeler l'existence de cet excellent instrument de travail à la veille des vacances, moment où loin de leurs élèves, les professeurs peuvent enfin... préparer les cours de l'année suivante !

PREMIER LIVRE DE LECTURE DE NOTES ET D'INITIATION AUX INTERVALLES pour les Musiciens débutants, clé de sol et clé de fa 4°, Jacqueline CHALLAN. Editions CHAPPELL.

Un petit volume qui aidera nos élèves à acquérir certains des réflexes indispensables pour une lecture rapide et efficace.

CINQ RECUEILS DE 80 DICTEES MUSICALE A UNE VOIX Nicole Philiba. Edition BILLAUDOT. **45 dictées musicales à deux voix** — idem.

Peu de chose à dire de ces recueils qui fourniront une abondante moisson aux amateurs de dictées musicales.

LES INTERVALLES : 13 leçons de solfège pour l'étude systématique des intervalles mélodiques. Jacques CASTEREDE. Editions SALABERT.

Chacune des treize leçons comporte une série d'exercices préparatoires. Il sera utile de les compléter par des exercices d'imitation et d'audition. Les textes solfégiques sont mélodieux et agréables à chanter, dans un langage "musique française" de la première moitié du siècle. Pour chaque intervalle existent deux niveaux de difficulté. Les leçons sont écrites en clé de sol et clé de fa. Un recueil utile.

LECTURE ET RYTHME Débutant Préparatoire. Michel GULLY. Editions Paul BEUSCHER-ARPEGE.

Michel Gully nous offre un recueil très classique. Il peut être utile dans la mesure où il fournit des textes de lecture rythmique. Un effort pour exercer la lecture par mouvement conjoint.

THEORIE MUSICALE CLAIRE ET PRATIQUE Michel LORIN; **Editions Paul BEUSCHER-ARPEGE.**

Il s'agit plus d'un résumé ou d'un aide-mémoire que d'un véritable ouvrage de théorie. Il donne les faits sans les commenter.

PREPARATION A LA DICTEE MUSICALE Bernard FLEURANT. **Editions musicales TRANSATLANTIQUES.**

Ce travail très systématique a le mérite de séparer au début la reconnaissance du rythme de celle de la mélodie. Cependant, l'ensemble reste très classique. Soyons toutefois reconnaissant à l'auteur d'avoir essayé d'aider les élèves par une étude méthodique des sons et des intervalles.

LIRE LA MUSIQUE PAR LA CONNAISSANCE DES INTERVALLES Marie Claude ARBARETAZ. **Editions CHAPPELL.**

Ce recueil est placé sous le patronage d'Edgar Willems. C'est dire que la priorité est donnée à la formation de l'oreille pour parvenir à une audition intérieure qui commande la justesse de l'intonation. Destinée en premier lieu

aux chanteurs, cette méthode de lecture s'adresse en fait à tous les étudiants en musique. Il ne s'agit pas d'un travail empirique mais de la mise en œuvre, à partir de l'étude des phènomènes auditifs, d'une méthode en quatre points : A - Prise de conscience sensorielle de l'intervalle, B - Représentation de l'intervalle, C - Exercices systématiques sur des schémas donnés et improvisation, D - Lectures. On voit par là le sérieux du travail proposé. Deux volumes sont déjà parus et un troisième à paraître.

TEXTES MUSICAUX A CHANTER Collection Fleurant Voirpy **Editions H. LEMOINE**

Je ne reviendrai sur cette excellente collection que pour signaler la parution des volumes 4 C : Vivaldi 2 (Sonates et concertos), et 5 C : Mozart 2 (Opéras). Parution également des volumes 1 B et 2 B : Folklore d'Europe. Fort sagement, aucun accompagnement n'a été prévu pour ces deux derniers fascicules. A chacun de prendre ses responsabilités et ses options musicales.

Daniel BLACKSTONE

MUSIQUES POUR ENSEMBLES DE FLUTES A BEC OU AUTRES INSTRUMENTS MELODIQUES.
Six pavanes avec leurs gaillardes Etienne du TERTRE S.A.T.B.-S.S.A.T.B.-S.S.A.A.T.
Huict bransles de Poitou Claude GERVAISE S.A.T.B.
Amusements champêtres 1° et 2° Suite CHEDEVILLE LE JEUNE Deux flûtes soprano. Transcrits et présentés par Guy CASTEUBLE.
Airs populaires français Harmonisés pour quatuor S.A.T.B. par André SAUZEDE. Editions J.M. FUZEAU.

Les trois premiers recueils, consacrés à des transcriptions d'œuvres des seizième et dix-huitième siècle, comportent une notice sur les compositeurs, les œuvres, ainsi que des indications d'interprétations forcément simplifiées lorsqu'il s'agit d'une collection destinée à de jeunes élèves, mais permettant de ne pas trop trahir le style, notamment en ce qui concerne l'ornementation.

Il est bien difficile, lorsqu'on veut adapter les pièces anciennes, d'en faire respecter l'esprit par nos modernes exécutants. Les éléments de base sont donnés ici avec clarté et compétence. Saluons donc cette nouvelle collection et souhaitons la parution rapide de beaucoup de nouveau recueils.

Le quatrième recueil présente des pièces écrites dans l'esprit ancien par un musicien contemporain. Ces pièces écrites primitivement pour quatuor vocal étaient également destinées, dans l'esprit de leur auteur à l'interprétation instrumentale. Par delà les siècles, c'est un même esprit qui anime ces différents recueils.

HARMONIE

UNE APPROCHE DE L'IMPROVISATION DE JAZZ POUR TOUS INSTRUMENTS Claude GOUSSET Edtions Paul BEUSCHER-ARPEGE.

Si l'ouvrage qui nous est proposé ici vise l'improvisation de Jazz, les conseils qui y sont donnés méritent d'être médités par tous les musiciens. Les pianistes, en particulier, par tout le travail harmonique qui s'y trouve inclus, y trouveront une mine de propositions de travail, et, si aucun manuel ne peut remplacer un pédagogue, celui-ci est susceptible d'aider puissamment le maître par la clarté et la logique de sa démarche. L'introduction et les conseils de la page 57 pourraient être le guide de tout travail musical. Citons au hasard : "Une bonne présentation à l'improvisation consiste en l'écoute intensive de musique (enregistrement, radio, concerts, etc...) L'écoute des disques en particulier, en s'arrêtant spécialement sur les solos (...) et en essayant de les apprendre par cœur, favorisera la mémoire musicale. Celle-ci, en effet est capitale, car, si l'on désire improviser, on doit pouvoir retenir un maximum de musique par cœur". "La mémoire musicale, et l'oreille sont deux facultés prédominantes, aussi il est nécessaire des les développer le plus possible". Ajoutons que l'auteur a la modestie de conclure : "Cet ouvrage est achevé, mais il ne contient que le minimum". Un professeur dont les élèves sauraient manier ce minimum serait un professeur heureux... Cet ouvrage a en même temps le mérite de montrer que l'improvisation n'est pas ce jaillissement spontané qu'on imagine naïvement, ou plutôt que la véritable spontanéité ne peut s'exprimer que par des moyens techniques qui demandent un travail assidu. Il n'y a pas de différence de nature entre ce travail orienté vers le Jazz et les études d'improvisation des organistes d'autrefois.

L'HARMONIE TONALE , Précis en 42 leçons. Denise THOUIN. Chez l'auteur : 77 cours du Fr. Long 69.003. LYON

Une exposition claire et précise des règles de l'harmonie. Cet ouvrage "n'a pas d'autre but que d'aider à comprendre, à retenir et à appliquer les règles de l'harmonie tonale". Retenons également le judicieux conseil de Denise Thouin : "Seule, l'audition intérieure, dans la proportion où l'on saura la développer, permettra d'assimiler ces règles puis, plus tard, de les dépasser".

GUITARE

LE DECHIFFRAGE A LA GUITARE Yvon RIVOAL Vol. 1 Editions J. LEMOINE.

Ce fascicule destiné aux débutants vient compléter les carnets du Guitariste dont nous avons parlé dernièrement. Il permet un apprentissage progressif des notes sur les six cordes de la guitare et l'étude des premières difficultés rythmiques. Les exercices, dont certains se jouent en duo, sont pour une bonne part des adaptations de chansons populaires ou de morceaux du répertoire. Les deux ouvrages, — déchiffrage et carnets — constituent une des meilleures méthodes actuelles pour guitaristes débutants.

GAVOTTES 1 ET 2 — SARABANDE ET DOUBLE Jean Sébastien BACH
SUITE N° 8 Sylvius Leopold WEISS
DIX SONATES POUR DEUX GUITARES Domenico SCARLATTI.
TRANSCRIPTIONS ET DOIGTES : Oscar CACERES. Editions SALABERT.

Une série de transcriptions réalisées par un guitariste illustre. Oscar CACERES est resté très fidèle dans l'ensemble aux textes d'origine. Ses doigtés sont précis et complets.

Les deux gavottes de Bach sont extraites de la 6° suite pour violoncelle, la Sarabande et le Double proviennent de la 2° sonate pour violon seul.

Voilà qui conviendra aux guitaristes désireux de commencer à travailler Bach mais ne pouvant encore aborder une suite intégrale (niveau E 2 environ).

La suite de Weiss est écrite à l'origine pour luth baroque. L'adaptation à la guitare (6 cordes au lieu de 24!) impose au transcripteur de remonter les notes les plus graves d'une octave et d'alléger certains accords tout en préservant les lignes mélodiques, ce que CACERES a fort bien réussi. La suite ne comporte pas de difficultés techniques insurmontables, mais sa longueur — sept mouvements — nécessite un niveau assez solide (Moyen ou supérieur).

Les sonates de Scarlatti sont, bien sûr, écrites pour clavecin. On entend depuis longtemps du Scarlatti dans les concerts de guitare mais les transcriptions sont rarement éditées. Voilà donc une lacune comblée, d'autant que la mention "Volume 1" laisse présager une suite. Seule ombre au tableau, l'éditeur a égaré la sonate L 341 qui figure pourtant à la table des matières. On se consolera avec les neuf autres. Niveau : Moyen - Supérieur.

PAVILLON DE BANLIEUE Cinq petites pièces avec jardin. Trois premières pièces, niveau 3-5. Olivier BENSA. Collection CARROUSEL, Editions du RIDEAU ROUGE.

Le but de la collection Carrousel est, rappelons le, de "familiariser les jeunes musiciens avec les styles, les graphismes de la musique présente". Olivier Bensa s'inscrit parfaitement dans cette démarche. Sa musique, sans être avant-gardiste, évite les écueils du néo-clacissisme et du néo-tonalime ou modalisme. Le langage est personnel, très vivant, quelquefois humoristique. De quoi s'initier à la musique contemporaine sans s'ennuyer. L'indication de niveau : 3-5 correspond environ à E 2 - Supérieur.

Jean Pierre CHAUVINEAU

EPREUVES DES EXAMENS

Chaque année « L'Education Musicale » consciente des besoins du corps professoral et des candidats s'efforce de publier les textes des épreuves des différents examens et concours :

- **— C.A.P.E.S.;**
- **— Epreuve facultative au baccalauréat;**
- **— Baccalauréat, option A 6;**
- **— Baccalauréat technicien musique F11.**

Nous prions instamment nos collègues de nous faire parvenir les textes de session 1983 le plus rapidement possible.

Ils paraîtront dans « L'Education Musicale » à partir du n° 301 - octobre 1983.

Merci d'avance.

bibliographie

• **Hector BERLIOZ. Correspondance générale.** Vol. IV : 1851-1855. **Texte établi et présenté par Pierre Citron, Yves Gérard et Hugh J. Macdonald. Paris, Flammarion, 1983.**

Voici un volume attendu avec impatience ! En effet, les trois premiers de cette correspondance fondamentale pour la compréhension de la musique française du XIX[e] siècle parurent respectivement en 1972, 1975 et 1978. C'est après un laps de cinq années que le volume IV fut enfin accessible, à la fin 1983. Un cinquième et dernier doit lui succéder.

Dans le présent volume, nous avons 505 lettres dont 479 de Berlioz et 26 qui lui furent adressées par divers correspondants. La matière mise à notre disposition est donc riche et sa consultation est d'autant plus profitable que les excellentes dispositions ayant présidé aux précédents volumes sont reprises ici. Résumons-en l'essentiel. Pour chaque année, une chronologie succincte précède la reproduction des lettres, rappelant les faits artistiques marquants concernant Berlioz. Les lettres elles-mêmes font l'objet d'annotations dont certaines sont fort précises et apportent des renseignements très utiles. Il nous semble même qu'il y a — sur ce point — un progrès sur les volumes précédents. Toutefois, nous ne cacherons point que, dans certains cas, nous aurions aimé des indications plus nombreuses. En fin de volume, un index des correspondants donne, pour chaque nom, la liste des numéros des lettres qui leur sont adressées. En outre, assez fréquemment, une notice les concernant y est jointe et permet de mieux les situer par rapport à Berlioz. Enfin, un index des noms, un autre des œuvres musicales de Berlioz et un dernier de ses œuvres littéraires, permettent de rechercher facilement un détail précis.

Formulons quelques observations critiques. D'une manière générale, les datations des lettres ne posent pas de problèmes, Berlioz prenant en général le soin de préciser au moins le jour et le mois. Dans certains cas douteux, une explication plausible nous est donnée. Mais il reste quelques cas où les dates sont proposées sans nous donner aucune information. Ainsi, à la p. 63, pourquoi nous indiquer "1851 ou 1853" ? Et aux lettres des p. 128 et 130, la date du "29 mars 1852" ? Par ailleurs, dans la table des matières, les quelques lettres adressées à Berlioz ne se distinguent pas, typographiquement, de la masse des autres; alors que dans le corps du texte, elles sont — très judicieusement — reproduites en caractères italiques, afin que l'on puisse bien les distinguer. Pourquoi ne pas utiliser le même procédé dans la table des matières ? Cela permettrait de les repérer immédiatement. Mais ces remarques ne sont que des broutilles qui se perdent dans ce beau travail, fruit d'un long et patient labeur. Il suffit de se reporter à l'édition par Julien Tiersot de **Au milieu du chemin** qui recouvre en partie la même période — lettres de Berlioz allant de 1852 à 1855 — pour se rendre compte de la grande différence dans la présentation et dans l'appareil critique.

Disons rapidement un mot sur la période concernée. Berlioz arrive à la cinquantaine en 1853 et se trouve à un tournant essentiel de son existence : l'élan et la fougue de la jeunesse, la volonté d'arracher des victoires conquises de haute lutte, vont faire place, peu à peu, à la résignation et au repli sur lui-même; à l'amertume et au ton désabusé. Nous n'en sommes pas encore là, mais la transition s'opère : on passe du "romantique" Berlioz — celui de la **Fantastique**, de la **Damnation** et du **Te Deum** — au compositeur qui incline vers le classicisme, celui de **l'Enfance du Christ** et, plus tard, des **Troyens.** Il est intéressant de suivre, au travers de la correspondance, ce cheminement.

Serge GUT

• **RECHERCHES SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE XXI** (1983), Editions A. & J. PICARD, Paris (1983), in-8° 189 pages. ISBN 2-7084-0091-6.

Saluons comme il convient ce précieux volume XXI des **Recherches**... que Marcelle Benoit et Norbert Dufourcq publient depuis 1960 chez Picard : sa parution a été fort compromise par une décision arbitraire du C.N.R.S. de supprimer sa subvention. Une généreuse et pertinente "lettre ouverte" d'universitaires américains, dont le Prof. Dr. James R. Anthony de l'University of Arizona a fort opportunément fait revenir les commissions responsables des fonds, sur leur décision. Cela nous vaut une livraison particulièrement riche, comportant une étude sur **François-Eustache Du Caurroy** (1549-1609) par Norbert Dufourcq, la suite de l'étude d'Olivier Douchain sur **Les Organistes laïques du Diocèse de Toul au XVII[e] et XVIII[e] siècles,** la présentation **d'Un manuscrit autographe de M.A. Charpentier à Québec** par Andrée Desautels, une approche critique des deux versions de **Zoroastre** de J. Ph. Rameau par Paul F. Rise (en anglais, avec résumé en français) et diverses **Chroniques** de Livres, Partitions, Disques. Ces "Recherches" sont réellement devenues, ainsi que le souligne l'Editeur, "le point de rencontre de tous ceux qui ont pris à cœur d'éclairer le grand livre de la musique classique française".

• **Les Conservatoires et leurs élèves,** La Documentation française, Paris (1983), 267 pages 21 × 29 reprographiées, couvert. carton. imprimée - ISBN 2-11-01150-5.

Sous l'égide du Ministère de la Culture et de l'Ecole des Mines de Paris, ce long rapport est signé par Antoine Henrion, Françoise Martinat et J. Pierre Vignolle.

La Préface, signée par Augustin Girard, fait bondir dès le premier paragraphe. Il faudrait tout citer ! J'y relève : **"Sur cinquante ans, le bilan est plutôt négatif en ce qui concerne la sensibilisation artistique dans l'enseignement général et l'enfant a de moins en moins de chances d'être exposé à l'art au cours de sa scolarité".** Enfer et damnation ! Ne croyez vous donc pas qu'il serait plutôt positif mis en parallèle avec la dégradation générale du niveau scolaire ?.. Lisez donc les souvenirs de Poulenc dont les condisciples de lycée rectifiaient en Mansard le nom de Mozart qu'ils ignoraient... Il s'agit donc d'un faux procès fait aux enseignants et je m'inscris en faux contre une telle assertion! Ce n'est pas aux vieux singes qu'on apprend les grimaces, et je sens de suite derrière cette observation péremptoire l'évocation grasse de sous-entendus des chahuts en classe de dessin ou d'éducation musicale. C'est tellement facile et donne si confortablement raison aux cancres évoquant leurs souvenirs "d'anciens combattants" de cette alma mater qu'est **l'Education Nationale.** Eh bien non : sans insister pour autant sur les heures perdues tant en langues vivantes qu'en Français ou en sacro-saintes mathématiques : je me souviens certaines incursions que, jeune M.A. d'éducation musicale, j'étais contraint de faire chez un voisin matheux pour pouvoir envisager de poursuivre mon propre cours! Cette question de la discipline (ou de charretier embourbé aurait dit notre cher Paul Pittion) est suffisamment dramatique, surtout en nos temps où seule la personnalité de l'enseignant doit faire face à une situation de plus en plus faussée, ne saurait être abordée ici. Soulignons seulement que le chahut en classe d'art, cela fait sourire les 3/4 des Familles; en mathématiques, cela les affole! Ils déplorent. Passons donc sur ce problème fourbe et faux... Soulignons plutôt combien d'heures précieuses passées avec des jeunes de toutes origines dans le plaisir d'un chant de Schubert ou d'une audition de Castérède, d'une technique de dessin dominée ou d'une toile de Velasquez admirée : il ne s'agit plus là des heureux élus d'un monde privilégié, celui des écoles d'art ou des écoles de musique, mais d'enfants et d'adolescents des H.L.M. du secteur géographique ou des prétendus favorisés de l'avenue limitrophe. Mais dès l'abord, je m'écarte du simple compte-rendu. Il y a cependant tant d'injustices assénées plus ou moins innocemment qu'elles font crisper les poings et hurler de rage.

Quant au Rapport même, il est intéressant à lire. Ne concernant évidemment pas tout le monde scolaire auquel nous sommes confrontés dans les lycées et collèges, il fournit néanmoins des conclusions dont beaucoup d'entre nous sont déjà parfaitement conscients : goût musical, options diverses, assiduité dans la poursuite du cursus, devenir des élèves, pratique musicale... L'enquête pourrait, notons-le au passage, être conduite pour n'importe lequel des sept Arts, mais cela n'aurait pas le caractère "croustillant" de la Musique, à laquelle, bien qu'elle dispense les heures claires avec tant de générosité, une accusation est toujours adressée; cette langue est tellement marginale, bien qu'universelle. Passons.

Autre remarque : depuis belle lurette, ma grand'mère m'a apprit que les chiens ne faisaient pas des chats. Je ne puis cependant me retenir d'un sourire en lisant page 131 : **"Les professionnels se reproduisent volontiers de manières endogènes"**! Voilà qui est singulier et quelle est donc cette vertu d'un art qui suscite l'amour entre les êtres, et leur fait effectivement souvent engendrer (je suis cependant moins exclusif que les auteurs) des rejetons qui, à leur tour, aiment la musique. Mais force m'est d'avouer que j'ai trouvé parmi mes élèves des enfants passionnés et doués qui n'avaient aucun atavisme musical. Ah ! Si les "matheux" étaient aussi passionnés et consciencieux que nous autres, musiciens, vous rendez-vous compte : la Patrie ne serait plus en danger et nous serions enfin à la tête de l'armada de techniciens et d'informaticiens sans lesquels nous ne saurions survivre. Mais baste! à quoi bon un chant d'oiseau, un coup d'archet, un rythme de batterie ou quelque dancerie...

Je lis encore avec stupéfaction à la même page : **"Les fils** et les filles sans doute) **de professeurs de musique suivent en majorité un parcours musical complet (54% du cursus long); de plus, ils réussissent mieux que les autres : près des 2/3 atteignent le niveau supérieur, soit le double de la proportion moyenne, qui croît des ouvriers (27%) aux milieux aisés (31%)."** Pauvre Jules Ferry : si tu entendais cela! Dans les plus hauts niveaux, l'appartenance au milieu musical prend donc le pas sur les privilèges sociaux. Après cela, il n'y a plus qu'à donner un exemple fameux en chantant la chanson de Monsieur Jourdain et considérer l'air amusé des Maîtres de Musique et de Danse... Berlioz l'a déjà dit : "La Musique et l'Amour sont les deux ailes de l'âme"... Est-il si nécessaire de les mettre en équation et en rapport d'activité : combien sont d'ailleurs les élus qui pénètrent au cœur du jardin magique, alors que d'autres ne font que l'entrevoir. Ce n'est pas seulement à coup de pistons ou de doubles croches que se mesure la musicalité d'un être.

- **Isabelle WERCK, Tous en chœur :** sept perceptions du chant choral amateur, édit. A Cœur joie, Lyon (1983), fascicule de 25 pages in 8°.

Isabelle est sympatique par sa franchise et son sourire : un portrait l'atteste. Et c'est avec une complicité amusée que se dévorent ces vingt-cinq pages écrites de bonne foi, avec humour et humeur, compétence certaine au demeurant. Vingt-cinq pages qui sont comme une opération de Nivellement Général (au sens topographique!) de l'art du chant choral : il ne faut pas les dédaigner, bien au contraire.

- **TOSCA par Michel COURTIN,** Edit. AUBIER, Coll. Les grands opéras, Paris (1983), in-8° 119 pages, ex. musicaux. — ISBN 2-7007-0339-1.

Premier numéro d'une Collection qui s'avère prometteuse avec cette belle étude de **Tosca** de Puccini. Acune difficulté technique dans cette présentation d'un coût modique, mais de présentation agréable. Un Préambule commente la genèse de l'œuvre et l'élaboration du livret

après le "coup de foudre" de Puccini pour le mélodrame de Victorien Sardou et sa géniale interprète Sarah Bernhardt. Un résumé précède l'analyse esthétique du livret et de sa conjonction avec la musique, illustrée par quelques judicieux exemples. C'est une intéressante réalisation Aubier.

• **L'ORGANISTE,** revue trimestrielle de l'Union wallonne des organiste, n° 61 (1984/1). Secrétariat-Rédaction : E. DE VOS, 25 A R. Romainville, 5228 BAS OHA (Wanze), Belgique.

Les orgues disparues de l'ancien monastère de Berlaymont à Bruxelles (J.P. Felix), **Bibliographie des orgues mosans** (R. Forgeur), **Le fondeur de cloches M. Michiels** (P.F. Vernimens), Nouvelles diverses.

Omer Michaux, fondeur de cloches (J. Debuyts et G. Van Den Bergh), **Table des articles ayant trait au carillon et aux cloches - Journée belges du carillon à Soignies, Mont Huy.**

En supplément : **Lento** pour orgue (R. Hermans) et **Sonnerie mariale** pour carillon (E. De Vos).

• **Marcel CARRIERES, Chants et danses de marins et mariniers d'Occitanie,** Société de Musicologie du Langedoc, B.P. 4049, 34325 Béziers CEDEX (1982), 21 × 14, 62 pages, musique, illustr.

Voilà une précieuse petite anthologie réalisée avec amour par un fin connaisseur, Armand Carrières, Membre de l'Académie des Sciences, Inscriptions & Belles-Lettres de Toulouse et de l'Académie d'Arles. Dans une Bibliographie qui ne prétend d'ailleurs en rien être exhaustive, plane néanmoins le souvenir de naguère disparus, interprètes comme Vincent Scotto ou éditeurs comme Georges Delrieu, dont l'Anthologie niçoise n'eut pas fait mauvaise figure ici. Ce recueil ne manquera pas d'obtenir le meilleur accueil non seulement en terre d'oc et dans l'exagone, mais encore dans le monde entier où sont allés les marins occitans : **Boga, boga, marinero!**

• **Guide des musiques d'en France,** Editions C.E.N.A.M., 51, rue Vivienne 75002 Paris, Tél. 233.38.24 (édition originale 1984).

Voilà un Guide des musiques et danses traditionnelles très utile, avec quantité d'adresses et de références. Il sera plus efficace encore lorsqu'il sera complété et équilibré. Pour la Bretagne, par exemple, je me réjouis de trouver le nom de jeunes sonneurs de qualité comme Jacques Beauchamp, mais consterné de ne pas trouver de référence (à moins d'avoir mal cherché...) à B.A.S., Ar Falz, Ar Soner, Mouez Breiz, P. Wolf, Patrick Molard. Dastum est dans la table, mais pas son animateur, Patrick Malrieu... (il n'est pas le seul). Il faut aller chercher Christian Latry, bon sonneur de tradition celtique, dans le... Pas de Calais (il est vrai qu'il demeure à Boulogne!). En Seine et Marne, combien d'omissions parmi les pionniers des recherches populaires (Z. Luce, P.L. Menon, Mme de Lassus, Paul Bru, Jean Maillard). Notre revue, avec ses articles certes apériodiques, mais étoffés sur les traditions populaires, mériterait au moins une mention.

Attendons donc une réédition, moins illustrée, mais plus complète, dans laquelle figurent des groupes d'antan comme **Cousins de Septembre** de Lagny, ou en pleine activité comme **La Gâtinaise** ou **Les enfants du Dôme de Provins.**

La critique est aisée dit-on. Je crois qu'elle est bien utile. Et je ne pense pas qu'il soit bien difficile de travailler en collaboration avec des organismes centralisateurs comme les Directions des Services d'Archives départementales ou les A.D.I.A.M.

• Les dessous de l'orchestre : une histoire de Karla Kuskin illustrée par Marc Simon, Flammarion (1984), in 8° cartonné, 42 pages ISBN 2-08-171079-X.

L'auteur de la traduction française n'est pas mentionné, et d'aucuns diront que la plaquette ne vaut que par les dessins...

"Tout ceci a commencé par la "queue de pie" de Charlie..". C'est donc sous cet exergue que débute cette plaquette de laquelle il n'y a rien à espérer qu'un hypothétique sourire. Nous sommes, bien sûr, aux antipodes des "Soirées de l'orchestre" de Berlioz : il s'agit pour les auteurs, de présenter en guise de "dessous", l'activité supposée de musiciens d'orchestre dans les heures précédant un concert symphonique : depuis la tenue d'Adam et Eve, jusqu'au "smoking" (eh oui...) et à la robe du soir, en vue de cette solennité qu'on appelle "concert symphonique". Il est possible que les lecteurs s'intéressent à ces dessous peu révélateurs.

• **CAHIERS SUISSES DE PEDAGOGIE MUSICALE,** Mars 1984 n° 1, LXXIIe année, Bernard BILLETER, édit., Société suisse de Pédagogie musicale, Schäracher 14, 8053, Zürich (1984) 21 × 17 40 pages.

Après 123 ans d'une existence pas toujours exempte de soucis inhérents à ce genre d'apostolat, la **Revue musicale Suisse** vient de disparaître. Les **Cahiers suisses de pédagogie musicale** ont décidé de reprendre le flambeau et de combler le vide causé par cette disparition. C'est ainsi que les **Cahiers de Pédagogie musicale** reprennent un nouvel élan sous le titre légèrement modifié que l'on trouve ci-dessus : de tout cœur, l'EDUCATION MUSICALE et ses lecteurs souhaitent longue vie et bon combat à ces Cahiers repensés, mais toujours au service d'un idéal qui en fin de compte, est le même que le nôtre. Au sommaire, je relève un bilinguisme très libre avec l'Editorial de Bernhard Billeter (**Wiegenlied,** traduit par **Un nouveau départ!** par Louis Burkhalter). Puis successivement : **tâches et limites de la pédagogie musicale** (A.L. Burkhalter), **Musikerziehung als Andiegen des öffentlichen Lebens** (W. Gohl), **Ecoute, paroles, création** (E. Gaudibert), **Ist Lehrer lehrbar** (J.R. Widmer), **Fächerverbindungen im Theorieunterricht** (M. Favre), **Ist die Wahrnehmung** (B. Billeter), **L'improvisation mélodique de l'initiation au solfège**

(Janine Schulthess), **Machen Kleider Leute** (U. Frauchiger), Livres, nouvelles, éditions musicales, Auteurs.

• **GUIDE MUSICAL DE HONGRIE,** n° XXII H 1366 POB 80 Budapest 5 (1984)

Bulletin du Bureau des Concours Internationaux de Musique de Budapest, cette livraison donne le palmarès du Concours international d'orgue In memoriam Lerenc Liszt (Premier ex aequo Noami Matsui, japonaise et Andréas Rothkopf de la R.F.A.). Le Palmarès du 9e Grand Prix international du disque Liszt 1983 ainsi que les nouveautés lyriques Hungaroton. On y lira également une relation de la première hongroise de la Symphonie VIII de Mahler le 11 juin 1983, et diverses études intéressantes : Webern et la culture musicale hongroise, Brahms et la Hongrie.

Jean MAILLARD

• • ● • •

PRIX DE L'ACADEMIE CHARLES CROS 1984

Dans les salons de réception Concorde du Palais des Congrès a eu lieu, à l'occasion du Festival international du Son, la remise des Prix internationaux du disque 1984 de l'Académie Charles Cros sous le haut patronage de Monsieur le Président de la République.

Cérémonie sympathique telles nos anciennes "distributions des Prix" et qui prouverait, si besoin était, qu'en dépit des esprits forts, détachés des contingences parce que déjà nantis, l'être humain (dont l'artiste est évidemment le seul véritable porte-parole), éprouve le besoin de ces lauriers, de ces "reconnaissances de dettes" de la société, qui saluent ainsi l'effort et la réussite.

Sous la Présidence effective de M. Jack Lang, Ministre de la Culture et M. Maurice Fleuret, Directeur de la Musique, ce XXXVIIe Grand Prix de l'Académie est allé à quatre artistes dont les réalisations rallient tous les suffrages : Michel Plasson, pour ses enregistrements de la **IVe Symphonie** et du **Chant funèbre** d'Albéric Magnard (1865-1914) avec l'Orchestre de Toulouse et dont l'**Education Musicale** a fait une relation enthousiaste (Emi la Voix de son Maître 17311841) : du moins, avec la célérité qui caractérise notre chère revue, ce compte-rendu est rédigé depuis plus d'un mois, et ne paraîtra, je pense, qu'en... avril ou mai, alors qu'il est de loin antérieur à la Cérémonie de l'Académie Charles Cros ! Michel Plasson est également couronné pour la magnifique **Padmâvatî** d'Albert Roussel (1869-1937) dont il vient également de réaliser l'intégrale chez EMI (EMI/VSM 1731773) avec Mailyn Horn, Nicolaï Gedda, José Van Dam, Jeanne Berbié, Charles Burles, Orfeon Donostaniarra, et les Chœurs sous la direction de A. Ayestaran.

Les autres premiers **in honorem**, du Président de la République, vont à Paul Tortelier pour son intégrale des **Suites pour violoncelle seul** de J.S. Bach (1685-1750) chez EMI également (EMI/VSM 1077723); à l'excellent Charles Chaynes qui ne cesse d'étonner ses fidèles avec une imagination débordante dans la diversité, ainsi qu'en témoigne cet opéra pour voix de femme seule, **Erzsebet,** rôle écrasant dans lequel s'affirme, superbe une fois de plus, Christine Eda-Pierre entourée de Michaël Lonsdale (voix parlée) et l'Orchestre de l'Opéra de Paris dirigé par Elgar Howarth (HARMONIA MUNDI MFA - HM 5136); et à Gilles Vigneault pour **Les Quatre Saisons de Picquot** (Hachette AUDIVIS H 8998) et **Un jour je ferai un grand cerf-volant** (RCA 70239).

Mis à part ces quatre grands Prix d'honneur, 34 réalisations ont couronnées sous des références diverses, et je suis heureux de saluer ici le **Prix du Patrimoine** qui revient à juste titre à Esther Lamandier pour un disque dont j'ai suivi, ainsi que Michel Zink (Université de Toulouse Le Mirail) et Gabriel Zink (Université de Paris-I Sorbonne), avec la plus artistique et rigoureuse attention la réalisation : **Chansons de toile au temps du Roman de la Rose** (ALIENOR AL 11, cf. **L'Education Musicale** n° 302). Le Prix du Patrimoine est également attribué à trois volumes doubles de **Chants de marins** (SCM 1/3) et deux coffrets Sélection du **Reader's Digest** que je n'ai pas entendus, consacrés aux **Chansons de l'Occupation et de la Libération.**

Les Prix en mémoire de Membres de l'Académie disparus sont attribués à Claudio Abbado et l'Orchestre Symphonique de Londres chez Deutsche Grammophon pour **Le Mandarin merveilleux** de Bartok (Prix Michel HOFMANN), D.G.G. qui oublie autant que faire se peut les Services de presse pour l'Education Musicale ! de même que Schwann et C.B.S., qui reçoivent respectivement le Prix Roland-Manuel pour une **"Première Ecole de Vienne"** (il y aurait bien à discuter sur le nombre d'Ecoles de Vienne que sur le nombre d'Ecoles de Paris !) qui regroupe des pages de la Renaissance par la **Camerata de Berne,** et le Prix José Bruyr pour la belle Symphonie n° 3 (**Chants de deuil**) d'Henryk Gorecki par l'Orchestre Symphonique de Radio-Berlin et un très beau Concert d'Ernest Chausson chez C.B.S. avec Itzhak Perlman, Jorge Bolet et le Julliard Quatuor. Pour son Concert de Suites de clavecin de Louis Couperin (1626-1662) (L'Oiseau -Lyre 595097), Christopher Hogwood partage avec Gregor Weichert pour le second volume de son intégrale des Sonates pour piano de Franz Schubert (Coffret 3 disques ACCORD ACC 150041), ainsi qu'Emil Guillels pour une Sonate op. 106 de Beethoven (DGG 410527), le Prix Marc Pincherle. Le Prix Claude Rostand couronne **Les ensembles vocaux** de Brahms (DGG coffret 3 disques), et **Brian Ferneyhough rencontre P.Y. Artaud** (STIL 3108 S 83).

Nous nous attendions et le plaisir a été entier de voir récompensées par le Prix DAVENSON trois grandes réalisations ERATO (**Répons du Vendredi Saint** de Carlo Gesualdo da Venosa, et la somptueuse **Ariane & Barbe-Bleue** de Paul Dukas, dont j'ai également rendu compte par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France dirigé par Armin Jordan avec K. Clesinski, N. Paunova, G. Bacquier) et DECCA (**Mefistofele** d'Arrigo Boïto avec Niolaï Ghiaurov, Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Montserrat Caballé le London Opera Chorus, le Trinity Boys Choir et le National Philharmonic Orchestra dir. O. de Fabritiis). Le Prix André Schaeffner récompense OCORA/HARMONIA MUNDI (**Ram Narayan au Sarangui),** ANTILLES-PHONOGRAM (**Phil Woods**), C.B.S. (**Midnight Love** par Martin Gay), A.M. RECORDS (**The Police**). Live Europe 83 par Joan Baez (ARIOLA 203331) reçoit le Prix Paul Gilson et six gravures sont gratifiées du Prix Pierre Brive (PHILIPS (**Baby alone in Babylone**), VAPPA-POLYDOR (**Je m'appelle Edith,** par Edith Butler), AUDIVIS (**Tintement de cloches,** par Mal del mar Bonet), J.A.M. (**Traboules et Savanes** par Pierre Delorme), UNIDISC (**Adèle et les dessins magiques,** conte musical par Marie-Céline Lachaud), CHANT DU MONDE (**accordéon diatonique,** par Marc Perrone), ELECTROLA/ HARMONIA MUNDI (**Das Salon Orchester Colln).**

Quatre prix spéciaux **In memoriam** vont à la réédition des 68 mélodies de Francis Poulenc en coffret de 3 disques par le compositeur et Pierre Bernac (ADES); à un album de 2 disques : La mémoire chantée de Régine Mellac (AMIS DE REGINE MELLAC); à une **Evocation de Jean Cocteau** pour le 20e anniversaire de sa disparition (Discours de réception à l'Académie française, La voix humaine avec Simone Signoret, Chants) réalisée par Jacques Canetti et enfin, **L'Univers de Pierre Hiégel.**

Pour être exhaustif, j'ajoute qu'un Grand Prix de littérature musicale est allé à Catherine Kintzler pour son **Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage du plaisir à l'âge** classique : Le Sycomore), et à Pierre Citron, Yves Gérard et Hugh MacDonald pour l'établissement du tome IV de la **Correspondance générale d'Hector Berlioz.**

par **Jean MAILLARD**

CONCOURS DE LA JEUNE CHANSON D'EXPRESSION FRANÇAISE

Les chansons devront obligatoirement être enregistrées auprès de la SACEM, et ne pas avoir fait l'objet d'une exploitation commerciale.

Les concurrents devront envoyer un enregistrement de chaque chanson (chant et accompagnement) sur disque souple, bande magnétique 9,5 cm, 19 cm, mono ou stéréo, ou bien sûr sur cassette et ce, **avant le 15 août 1984.**

Un jury de professionnels sélectionnera 16 chansons.

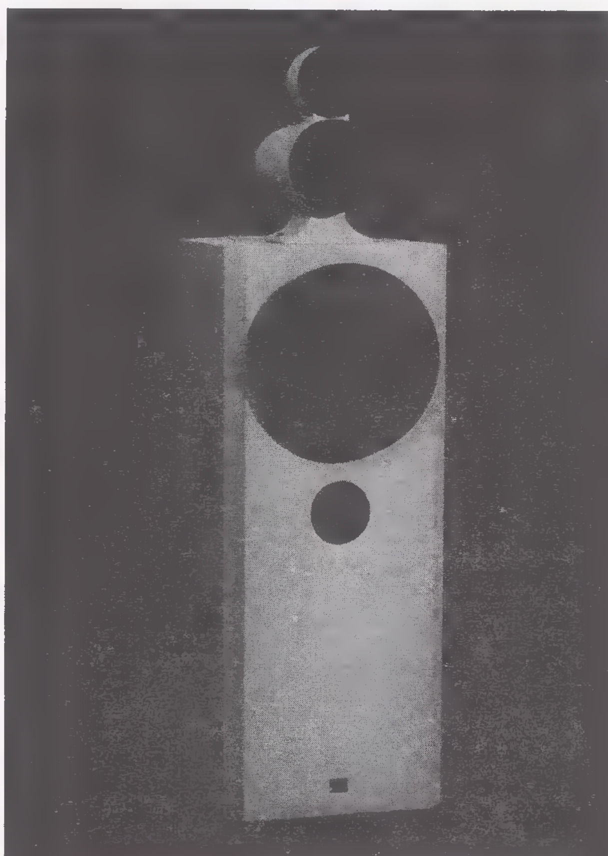
La finale publique aura lieu le 22 septembre 1984 à ROYERE DE VASSIVIERE (Creuse).

Le concours est doté de nombreux prix en espèce.

On pourra trouver le réglement dans toutes les délégations SACEM, ainsi que les Délégations Régionales et Départementales de la Musique, et sur demande à l'adresse suivante :

Renseignements : VASSIVIERE ANIMATION
(Concours de la Chanson)
Mairie
23460 ROYERE DE VASSIVIERE.

Musique et Haute Fidélité



OPUS J.M. Reynaud

Mars 1984 - Relation **Festival "Son-Image" du C.N.I.T. (Paris la Défense) - et journées de la Haute Fidélité** du Sofitel de Sèvres

Une promenade, un passe-temps, le besoin de satisfaire sa curiosité, nécessité de choisir entre les milliers de boîtes, grandes ou petites, bourrées d'électronique ou de haut-parleurs pour peu que l'on veuille s'équiper, les festivités de Mars constituent une véritable aubaine. Foin des performances chiffrées, délirantes, sibyllines; tatons du produit! chaque année aux mêmes dates, presque!

Les musiciens auront beau négliger la musique en conserve qui ne saurait jamais remplacer la musique vivante, le disque et la Hi-Fi offrent la possibilité d'entendre au gré de nos caprices et de nos goûts des œuvres que l'on n'entendrait guère autrement. Wozzeck, Lulu, l'Enfant et les Sortilèges, Pénélope, Fidélio, La Péri, Les Maîtres Chanteurs, Pellèas, Daphnis et autres Daphné... Il faut nous faire une raison, même si nous avons la chance d'habiter Paris, Toulouse, Lyon, Lille ou Strasbourg; autant de villes célèbres par leurs activités musicales et leurs orchestres, béni soit le disque et les électroniques capables d'en extraire les trésors cachés.

Bien plus qu'un salon parallèle, clandestin, le **"Sofitel de Sèvres"** semble être devenu avec le temps, un lieu privilégié de la Haute Fidélité à part entière. Les marques réputées, de plus en plus nombreuses, y exposent leurs produits que le visiteur attentif a tout loisir d'examiner à sa guise ou d'entendre dans le calme indispensable aux écoutes sérieuses. Cette année, on pouvait dénombrer une centaine d'exposants. Malheureusement, ces journées de la haute fidélité passent très vite, trop vite. On aimerait bien les voir durer, ne serait-ce que pour mieux répartir dans le temps les nombreux visiteurs intéressés.

Le Festival **"Son-Image"** quant à lui, en perpétuelle expansion, gigantesque, s'est ouvert au Palais de la Défense à tout ce qui procède de l'électronique dite "de loisir" dont la Hi-Fi n'est plus qu'un aspect parmi d'autres : Jeux électroniques, instruments électroniques, vidéo, réseaux cablés, péritélévision, auto-radio, etc...

Au Sofitel, comme à la Défense, on pouvait remarquer une percée très nette de la production française qui semble dans le domaine "audio" atteindre enfin l'âge adulte. Certains constructeurs : **Pathé Marconi, France Acoustique, Elipson, Cabasse, Phonophone, Continental Edison, Siare,** etc... se sont d'ailleurs regroupés sous le label **"Ecoutez Français".** De fait, la production française n'a plus guère à envier à ses concurrents étrangers. Si l'on classe depuis longtemps les enceintes françaises parmi les meilleures — **J.M. Reynaud, Triangle, P.R. Leon, HRC,** etc... — la renommée de nos électroniques franchit également les frontières. Au hasard des plus onéreuses (trop) aux plus modestes, citons les amplificateurs à tubes : **Jadis, Cochet, Ampliton,** ou à transistors : **Prisme, EMB.** L'Angleterre également se défend bien; elle semble même être devenue en Europe le pays d'élection de la haute fidélité. Outre les électroniques **Naim,** qui aux Salons brillaient par leur absence, et la platine **Linn Sondek** utilisée ça et là au Sofitel, en particulier sur le stand **J.M. Reynaud** en alternance avec le nouveau lecteur à rayon laser **Yamaha** — une découverte, une merveille — les **Ariston** (platines), **Heybrook** (enceintes) comptent parmi les meilleurs produits disponibles, en particulier **The Preamp** et **Dr. Thomas** (préampli + ampli) de Musical Fidelity et la platine **RD 40 Ariston** qui non seulement sait lire les disques beaucoup mieux que d'autres mais qui en plus est à la fois belle et originale.

D'autres marques respectables exposaient également. Ainsi **Stax** égal à lui-même avec toute sa gamme de casques électrostatiques exceptionnels; **Mission** — platine, bras de lecture, électroniques et enceintes — tout à fait remarquable et **Tandberg** — magnétophones célèbres, tuners, amplis, préamplis — autant de réalisations de haute volée à classer parmi les meilleures. Pour la présentation de ses différents maillons, **Tandberg** disposait outre d'une **RD 40 Ariston,** de minuscules enceintes **Mission** qui faisaient excellentes figures, sachant se montrer à la hauteur en toutes circonstances. **Tandberg** présentait aussi le dernier né de sa gamme, à savoir une platine magnétophone à cassette, le **3014,** certainement le meilleur magnéto/cassette du monde. Il y avait aussi, bien sûr, les deux **TD 20 A**

et **TD 20 A SE** deux magnétophones à bobines, libres de référence, ce, malgré le prestige ou la popularité d'autres marques concurrentes, extrême-orientales ou non.



R.D. 40 Ariston

J.M. Reynaud, concepteur d'enceintes; un nom, une marque française qu'on ne saurait oublier. Il exposait au Sofitel. La célèbre **Opus,** célèbre dès sa parution il y a quelques 18 mois et merveilleusement réussie, à tous égard, pour peu qu'elle soit correctement alimentée; la **Diapason** dernière sortie des ateliers **J.M. Reynaud,** un cran encore au-dessus de l'Opus et la **Cantate** un cran au-dessous. Les deux dernières citées héritant des conceptions originales de l'Opus, en particulier dans la configuration de la caisse. Il faut avoir entendu les "Opus" ou les "Cantates" pour avoir une idée de ce que peut donner une chaîne haute fidélité digne de ce nom; on ne s'en lasse pas. Le prix ? Pas exagéré. D'autre part, **J.M. Reynaud** propose d'autres enceintes beaucoup plus modestes quoique de la même veine.

Je n'ai pas l'intention de tout citer. Voici déjà de quoi satisfaire totalement les goûts des musiciens les plus difficiles sans devoir recourir aux productions peu réalistes quant à leur prix. Il me faut pourtant mentionner encore les **Réalisations de l'Audiophile.** Présentation d'une chaîne fabuleuse, pas forcément destinée à la vente et qui fonctionnait bel et bien. On sortait de l'auditorium à la fois ébloui et quelque peu sonné. Le plus beau stand des deux salons. Sans conteste et qui témoigne du sens musical des responsables de cette maison française dynamique, enthousiaste, éditrice par ailleurs d'une revue technique fort utile aux passionnés de reproduction sonore.

Au Festival "Son-Image" de la Défense, la surprise est venue du côté d'un petit artisan français **Louis Lerey**, fabricant d'enceintes dans le sud-ouest de la France et qui présentait un petit modèle, la **Celia** fort prometteuse.

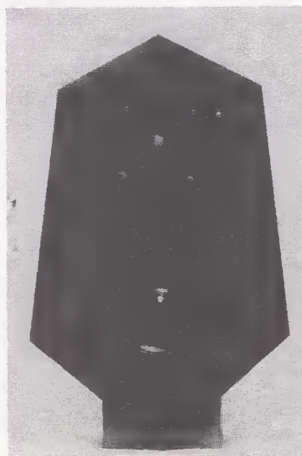
HRC au Sofitel méritait un détour pour ses enceintes performantes et peu chères. **France Acoustique** de son côté, à la Défense, proposait à tous les prix et pour tous les goûts deux gammes d'enceintes tout à fait respectables. **Triangle** au Sofitel, exposait sa gamme d'enceintes prestigieuses, depuis la petite et fameuse **Triangle minimum** jusqu'à la grande **Triangle Transept; Nakamichi** et **Alpine,** deux marques perfectionnistes proposaient toutes deux des platines cassettes de qualité avec pour **Nakamichi** l'originalité d'avoir en plus conçu tout récemment une machine qui retourne elle-même automatiquement les cassettes.

Fischer et Fischer exposait, quant à lui, deux paires d'enceintes étonnantes, fabriquées en ardoise pour en finir une bonne foi avec les problèmes de résonances parasites inhérentes aux caisses traditionnelles; de fait, ces baffles donnent un son extrêmement pur.

J'en termine avec **Sony** qui, malgré les réelles difficultés d'un marché en crise, fait preuve d'un dynamisme étonnant, diversifiant ses produits à l'infini du haut de gamme au gadget. Mais il ne faut pas s'y tromper le gadget cache parfois une technologie de pointe ultra miniaturisée, servant de base à un matériel de tout premier ordre. Ainsi, aux côtés d'un minuscule récepteur stéréo F.M. à peine aussi gros qu'une cassette, l'on pouvait voir une platine cassette stéréo baptisée Walkmann (WMD 6C) parce qu'elle en a l'apparence et les dimensions, alors qu'il s'agit d'un vrai magnétophone capable de faire aussi bien et souvent beaucoup mieux que bien d'autres modèles magnéto-cassettes dit sérieux. Il peut très honorablement s'intégrer à n'importe qu'elle chaîne de qualité. Simple à manipuler, solide, il remplit de surcroit les fonctions de magnétophone de reportage. Une véritable aubaine!

Un dernier mot, pour signaler la mise en avant quasi générale du disque audio-numérique et des lecteurs laser. Depuis l'année dernière, ceux-ci ont évolué et la plupart des firmes proposent désormais un matériel à la fois plus pratique et plus apte à restituer correctement la musique. **Sony** s'élargit et améliore sa gamme de "compact", **Philips** également, **Hitachi** de même; mais le coup de maître a certainement été porté par **Yamaha** avec son nouveau CDX 1. Il est petit, léger, pratique, joli, peu cher, et... doux aux oreilles. J'ai eu tout loisir de l'apprécier sur le stand J.M. Reynaud ou il était utilisé. Manifestement, **Yamaha** fort de sa technologie, ayant de surcroît adopté depuis un an une politique à la fois prudente et réaliste, frappe là un grand coup.

Compte-tenu d'ailleurs de l'amélioration croissante de cette nouvelle "source" et de la prolifération des disques à lecture-laser, **L'Education Musicale** compte ouvrir dès l'année prochaine une nouvelle rubrique "compact-disque" parallèlement à "notre discothèque" traditionnelle.



CELIA de Louis Lerey

Hervé MUSSON

nOtre discOthèque

- **MOZART, Quatuors à cordes K. 387 et K. 590 - 33/30 ORFEO HARMONIA MUNDI ORFEO S 041831 A. digital direct métal.**

Une perfection que cette interprétation des deux Quatuors n° 14 en Sol M KV 387 et n° 23 en Fa Majeur KV 590 de W.A. Mozart (1756-1791). Le Brandis-Quartett de Berlin est composé de Thomas Brandis et Peter Brehm (violons), Wilfried Strehle (alto) et Wolfgang Boettcher (violoncelle) : l'homogénéïté de la polyphonie, le jeu souple, transitant sans peine du badinage au sérieux reste un enchantement et n'est pas sans rappeler les grandes heures du Quatuor Vegh. C'est là une pièce de Collection que nos amis ne regretterons pas de s'être procurée, d'autant que la gravure est particulièrement soignée.

- **ZUMSTEEG, Ballades - 33/30 ORFEO HARMONIA MUNDI ORFEO S 074831 A digital direct métal.**

Mêmes qualités techniques que la gravure précédente, cette nouveauté ORFEO étant également distribuée par HARMONIA MUNDI. Ce sera là une fantastique découverte pour nos amis. Je n'ose avancer qu'il s'agit de l'entrée de ce compositeur au catalogue français, mais il est hors de doute que son som, associé à ceux de Schubert et Loewe, s'est pour la majeure partie d'entre nous perdu dans les brouillards des révisions de concours, pour autant que notre curiosité nous ait poussés un peu vers le lied, ce qui n'a rien d'évident... Johann Zumsteeg (1760-1802) appartient pourtant à la génération des pionniers, ceux qui ont compris la leçon de Lessing et se trouvent aux aurores du Romantisme allemand, avec les tenants du **Sturm und Drang.** Sans lui, pas de renaissance vraie du lied allemand au début du XIX[e] siècle, et il est indubitable que son influence sur Franz Schubert a été considérable. La présente nouveauté consiste en deux ballades sur des poèmes de Gottfried August Bürger : L'enlèvement **(Die Entführung)** et La fille du pasteur de Taubenhain **(Des Pfarrers Tochter von Taubenhain),** respectivement de 228 et 190 vers. La substance musicale, qui préfigure avec personnalité néanmoins, Schubert, est très riche. La structure avec son pseudo-isostrophisme, étonnante. Voilà véritablement un disque étonnant et qui bousculera les opinions toutes faites en faisant découvrir un authentique musicien. Sans compter que la Musique et l'Allemand y trouvent tous deux leur compte!

Cette nouveauté ORFEO permettra en outre de découvrir deux interprètes d'envergure : le baryton Bernd Weikl et, très inattendu et impeccable de présence, Wolgang Sawallisch au piano.

- **W.A. MOZART, Sonates d'église - 33/30 ARION ARN 38756.**

A l'orgue Kern du Temple d'Illkirch, village alsacien de haute mémoire pour un ancien Rhin & Danube, notre ami très artiste Georges Guillard présente l'intégrale des **Sonates d'église** de W.A. MOZART (1756-1791). Joël-Marie Fauquet rappelle dans son texte de présentation le rôle de ces **sonates à l'epistole,** d'une courte durée, données juste avant l'évangile, et dans la même tonalité que celle de la messe. A l'exception de l'une d'entre elles, ce sont des allegros destinés à l'orgue dialoguant avec un ensemble instrumental plus ou moins étoffé. Elles sont pleines d'imprévu et certaines ne manquent de souffle. Georges Guillard est accompagné par le Collegium de Strasbourg sous la direction de Roger Delage.

- **Chansons espagnoles par FALLA, GARCIA-LORCA et RODRIGO - 33/30 ARION ARN 38 575 stéréo.**

C'est une belle nouveauté ARION qui permet d'apprécier l'art et la voix superbe d'Isabel Garcisanz unis à toutes les qualités d'interprète d'Alberto Ponce. Je sais qu'il est courant de donner ces chansons — le disque indique mélodies — avec la guitare, mais je n'ai jamais été personnellement très intéressé par cette façon de faire. Les **Sept Chansons populaires espagnoles** de Manuel de FALLA (1876-1946) gagnent tellement en richesse harmonique avec le piano... Je ne sais quelle est la position de Joaquin Rodrigo (1902) à ce sujet : de tels interprètes valent de tenter l'expérience, et ses **Trois chansons espagnoles** et ses **Deux chants de Noël** sonnent bien. Les **Neuf chansons espagnoles anciennes** de Federico Garcia Lorca (1898-1936) s'accommoderaient peut-être mieux de cet accompagnement, avec leur harmonisation loin évidemment de la subtilité de celle de Manuel de Falla. Il est vraiment difficile ici de trancher, et tout reste affaire de goût personnel...

- **Albert ROUSSEL, Padmâvatî - Coffret 2 × 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 1731773 digital.**

Un chef d'œuvre discographique, justement couronnée par le Premier Grand Prix In honorem par le Président de la République : **Padmâvatî**, opérat-ballet (1918) composé sur un magnifique livret de Louis Laloy par Albert Roussel (1869-1937). Un joyau orchestral et vocal qui doit prendre place dans toutes nos discothèques, pour autant que le propriétaire soit musicien. Car en ce cas, il sera comblé : la partition d'Albert Roussel

que les privilégiés connaissaient dans sa version Suite d'orchestre vont voir s'épanouir pour eux tout un panorama musical d'une beauté rare, une action dramatique sans la moindre défaillance. Le tout servi avec la plus intelligente et sensible musicalité par Marilyn Horne (Padmâvatî), Nicolaï Gedda (Ratan-Sen), José Van Dam (Alaouddin), Jane Berbié (Nakamti), Charles Burles (Le Brahmane), Marc Vento (Gora), Laurence Dale (Badal), Thierry Dran (Le Veilleur), Jean-Jacques Cubaynes (Un prête), Martine Mahé et Elena Perez (1e et 2e dames du Palais), Henri Amiel (un guerrier), Hugues Brambilla (Un marchand), Gérard Blatt (un artisan), Isabel Alvarez, Marian Etxeberria et Hermina Laborde (Femmes du peuple), chœurs de l'Orfeon Donostiarra (Dir. Antxon Ayestaran) et l'Orchestre du Capitole de Toulouse. Le Chef d'orchestre Michel Plasson, lorsqu'il reçut des mains de Jacques Lang son Premier Grand Prix de l'Académie Charles Cros fut l'objet d'une véritable ovation : tant fait-il pour la musique française — pour la musique en général — que cette ovation s'élargira au si vaste public du disque qu'on espère nombreux à épauler une telle réalisation EMI LE VOIX DE SON MAITRE, de même qu'on souhaite le même sort au Chant funèbre et à la Symphonie IV de Magnard et qu'on espère voir s'étendre cet intérêt aux six Symphonies de Guy Ropartz ou au drame lyrique Le Pays. Pour l'heure, vivent Roussel, Plasson et EMI LA VOIX DE SON MAITRE!

- **Claudin de SERMISY, Leçons de Ténèbres et Motets - 33/30 HARMONIA MUNDI RADIO FRANCE HM 1131 st.**

Quelle somptuosité que ces polyphonies de Claudin de Sermisy (ca 1490-1562) dont on espère qu'elles parviendront aux oreilles esbahies des agrégatifs (et des autres!) avant qu'ils n'affrontent leur concours. Ignorer ce disque serait désormais une aberration tant il apporte de richesse intérieure et de beauté d'écriture. L'Ensemble Clément Janequin, dont j'ai souvent souligné ici même les qualités exceptionnelles, semble porté par la fervente beauté de ces Leçons de Ténèbres, par ces motets dont chacun est séparé du suivant par quelques mesures d'orgue jouées par Yvon Repérant. Mais l'Ensemble se dépasse lui-même, perdu dans une sorte d'intemporalité qui suscite une émotion d'une qualité rare. Merci HARMONIA MUNDI pour cette nouveauté extraordinaire!

- **Les délices de la solitude : Sonates pour basson et continuo de M. CORRETTE et J. BODIN DE BOISMORTIER - 33/30 ACCENT HARMONIA MUNDI ACC 8331 (HM 67) DMM (numérique).**

Un concert français de toute beauté dans l'esprit de ce que nous ont récemment révélé **Les Plaisirs champêtres,** le **Concert champêtre** ou des virtuoses comme J. Louis Fiat et Pierre Wassmer. Il s'agit ici de Danny Bond jouant un basson de Koningh d'après Prudent (Paris, 1765), de R. Van Der Meer dont le violoncelle est de Jacques Boquay (Paris, 1719) et R Kohnen, touchant un clavecin de J.D. Dulcken (Anvers 1755). Le très beau programme, parfaitement interprété, consiste en extraits des recueils de Joseph Bodin de Boismortier (ca. 1691-1755) de 5 Sonates pour basson avec B.C. on 26, Paris 1729 (I, II et III) et des Sonates pour le basson avec la B.C. "Les délices de la Solitude op. XX Paris (1766) de Michel Corrette (1709-1795). Une très belle nouveauté ACCENT qui ne doit pas intéresser seulement les bassonistes, mais tous les musiciens!

- **A. BOITO, Mefistofele - Album 3 × 33/30 DECCA D27OD3 digital.**

Voilà une découverte pour le public français, ou du moins une très large partie de nos compatriotes, dont certains ont peut-être eu la chance d'entendre cette œuvre inconnue lors de quelques vacances italiennes aux arènes de Vérone ou ailleurs. Et la découverte et de taille. On réalise alors l'envergure dramatique et symphonique d'Arrigo Boïto (1842-1918) en qui nous n'avons l'habitude de considérer que comme le talentueux librettiste d'**Otello** et de **Falstaff.** S'il est exact que ce sont sans doute les deux meilleurs livrets italiens d'opéra, il n'en demeure pas moins que l'envergure de Boïto se situe ailleurs, et que son **Mefistofele** de 1868 est un opéra d'une exceptionnelle dimension. Il en rédigea lui-même le livret d'après les deux **Faust** de Goethe. Certes, il ne s'agit pas d'un génie monolithique, et des faiblesses se ressentent çà et là, avec l'influence d'autres compositeurs comme Berlioz, Wagner, Bizet. Mais **Mefistofele** est une œuvre de grande classe, au souffle certain, à l'action dramatique à la fois baroque et serrée, avec d'étonnants rôles vocaux que dominent Nicolai Ghiaurov (Mefistofele), Luciano Pavarotti (Faust), Mirella Freni (Margharita) avec le London Opera Chorus (chef : Terry Edwards), Le Trinity Boys Choir (dir. David Squibb) et le National Philharmonic Orchestra que dirige Oliviero de Fabritiis. C'est d'ailleurs à la mémoire de ce chef que la gravure est réalisée. Le livret et la substantielle notice de présentation est illustrée de gravures romantiques, ou plutôt fin de siècle provenant de la Mary Evans Pictures Library. C'est là une très belle réussite de DECCA, et une rareté qui va prendre rang dans vos discothèques.

• • ● • •

• **Gabriel FAURE, Messe basse,** Tantum ergo, Ave verum, Maria Mater gratiae; **André CAPLET, Messe à 3 voix a cappella; Jehan ALAIN, Messe modale en septuor; Francis POULENC, Litanies à la Vierge noire - 33/30 ERATO** STU 71542 stéréo.

L'ensemble vocal **Audite Nova** de Paris, formation en voix égales de femmes pour cette nouveauté ERATO, présente un programme de musique sacrée française moderne, sous la direction de Jean Sourisse. Marie-Claire Alain apporte son concours pour les pièces non spécifiquement a cappella, de telle sorte qu'elle intervient partout sauf dans la **Messe pour les Petits Chanteurs de Saint Eustache la Forêt** d'André Clapet (1878-1925). Elle participe aussi de façon inattendue dans la **Messe modale en Septuor** de son frère Jehan ALAIN (1911-1940), dont le titre ne laissera pas, en l'occurence, de surprendre l'auditeur, puisque l'œuvre ne fait appel, en fin de compte, qu'à quatre parties : soprano, alto, flûte et orgue. Or, à l'encontre de ce que dit Harry Halbreich dans son texte de présentation, c'est avec ce quatuor à cordes qu'a été conçue cette Messe d'un dépouillement et d'une beauté quasi romane. C'est donc l'orgue qui peut, non pas remplacer, mais être substitué au quatuor à cordes qui porte effectivement à sept le nombre de parties polyphoniques. Les **Litanies à la Vierge noire de Rocamadour** ont ici toute la ferveur voulue pour exprimer ce "doux coup de poignard de la Grâce" ressenti par Francis Poulenc (1899-1963) devant la pathétique image de l'Alma Mater. Quant à la **Messe basse** de Gabriel Fauré (1845-1924), elle fut d'abord composée en collaboration avec André Messager en 1881, puis remaniée de la seule main de Fauré en 1906 sans se situer au niveau du **Requiem** de 1888, son charme et sa simplicité n'oblitèrent en rien son intérêt d'écriture. Les trois autres motets de Gabriel Fauré gravés ici se rattachent, en dépit de leur date de composition (1888/94) à l'esthétique de sa première manière : **Ave verum, Tantum ergo et Maria Mater Gratiae.** Les Messes, motets et le Requiem de Ropartz ne dépareraient pas, bien au contraire, dans cette Collection ERATO **Musique sacrée française,** inauguré avec ferveur par ce programme de l'Ensemble **Audite Nova** de Paris.

• **Arthur HONEGGER, oratorio Le Roi David et Symphonie liturgique - Album 2 × 33/30 DECCA** 411 752-1 BA 367 st

A nouveau, au palmarès de DECCA la réinscription au catalogue BARCLAY de deux grandes réalisations discographiques de 1969 et 1970. Deux pages maîtresses d'Arthur Honegger (1892-1955), son oratorio, ou mieux, son psaume symphonique d'après le drame de René Morax, **Le Roi David** (1921) avec lequel il se place d'emblée à l'opposite de "la foire, le music-hall et la musique à l'emporte-pièce" prônés par Jean Cocteau et le Groupe des Six à l'issue de la Grande Guerre. Avec logique, DECCA a joint à cette page essentielle du XXe siècle, une autre composition écrite au lendemain de "l'autre dernière", la Guerre de 1939/45 : **la Symphonie liturgique**, ainsi nommée pour ses sous-titres **(Dies irae, De profundis clamavi et Dona nobis pacem),** bien qu'elle ne fasse appel à aucun thème de plain-chant. Stéphane Audel (récitant), Marie-Louise de Montmollin, Michel Hamel, Suzanne Danco, Pauline Martin et le Chœur des jeunes de l'Eglise Nationale Vaudoise sont les interprètes chanteurs du **Roi David**, cependant que pour les deux œuvres, l'Orchestre de la Suisse Romande est conduit par son Chef de haute mémoire, Ernest Ansermet. A noter que les dates de publication initiale ne correspondent pas à celles de l'enregistrement : 1956 pour **Le Roi David** et 1968 pour la Symphonie n° 3. Mais cet album présente une homogénéïté et un intérêt artistique remarquables.

• **Francis POULENC, Mélodies** - 33/30 ARION ARN 38744

C'est la charmante **Femme à la rose** de Marie Laurencin qui nous accueille à l'orée de ces frondaisons poulenciennes. Je ne sais si l'adjectif a jamais été hasardé : que le lecteur me pardonne son manque d'euphonisme. Mais ce sont bien des frondaisons alternant lumière et ombre que nous offre Ariane Segal dans ce concert magnifique où Bernard Kruysen nous donne pratiquement le change avec le cher Pierre Bernac, où Noël Lee s'identifie à Poulenc dans son jeu tour à tour perlé et rond, quasi chabriesque. C'est dire que ce récital joint est une réussite, qui rassemble les **Cinq poèmes de Paul Eluard** (Peut-il se reposer ? Il la prend dans ses bras - Plume d'eau claire - Rôdeuse au front de verre et Amoureuses) composés par Francis Poulenc (1899-1963) au Printemps de 1935; **Tel jour, telle nuit,** neuf mélodies toujours sur des poèmes d'Eluard; les truculentes **Chansons gaillardes** desquelles la tendresse et la ferveur sont loin d'être absentes en dépit du badinage apparent de ces anonymes du XVIIe siècle; ainsi que le beau cycle intitulé **Le travail du peintre** de 1956 (Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Joan Miro et Jacques Villon) également sur des poèmes de Paul Eluard. Voilà de quoi régaler le plus friand des amateurs du Poulenc secret, du Poulenc toujours très "de chez nous" et dont les mânes doivent bien se gausser des prophètes des années 60/70, qui prévoyaient pour lui une rapide entrée dans la galerie des oubliés : je crois qu'il n'a jamais été aussi vivant ni n'a jamais autant été apprécié : cette nouveauté ARION et la suivante en sont un témoignage!

• **Francis POULENC, Musique de chambre pour instruments à vent. Album 2×33/30 ERATO** STU 71 539 (2 RC × 275) numérique.

La surprise sans doute de cette Discothèque, surprise qui nous vient tout droit des U.S.A. et qui fut réalisée pour le 20e anniversaire de la disparition de Francis POULENC (1899-1963). **The Chamber Music / of Lincoln Center** a donc rassemblé dans cet album plein de découvertes extraordinaires toutes les compositions de chambre pour vents avec ou sans piano du musicien. A la **Sonate pour flûte et piano,** page la plus populaire

de cet ensemble qu'interprètent ici excellemment Paula Robison (flûte) et Charles Wadsworth (piano), s'ajoutent des révélations pour beaucoup d'entre nous, comme le **Trio pour piano, hautbois et basson** (1926), **l'Elégie pour cor et piano** (1957), la belle **Sonate pour hautbois et piano** (1957), le **Sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor** (1940), la **Sonate pour deux clarinettes** de la prime jeunesse (1918), celles pour **Clarinette et piano** (1957), pour **Clarinette et basson** 1922) et enfin la **Villanelle** pour flûte et piano. Les instrumentistes ont parfaitement compris le charme très difficilement saisissable de Poulenc : rustique et gouailleur, mystique et aristocratique. Applaudissons ces réussites de Léonard Arner (hautbois), Gervase de Peyer (clarinette), Peter Simonauer (clarinette), Loren Glickman (basson), Robert Routch (cor) et Paula Robison ou Charles Wadsworth déjà nommés. Et un grand merci à ERATO pour ces multiples découvertes.

- **Patrick Molard, Cornemuse.** 33/30 RIKOU SONER RS M 104 stéréo.

Disponible également en K7 (RSK 187), cette nouveauté nous vient droit de Quimper, 1 Place au beurre, adresse de KELTIA MUSIQUE avec laquelle je crois avoir depuis longtemps familiarisé nos amis. Un sous-titre étrange, en dialecte de Cornouaille, sur lequel ont séché quelques amis bretonnants : **Ar baz valan (le bâton brisé** pour les uns, **le coup de balai** pour les autres), que je traduirais volontiers par "Le croque-avoine" selon l'expression consacré dans "mon" Gâtinais pour désigner les entremetteurs, et qui en fait est le titre d'une chanson sur ce sujet connue sous quatre ou cinq variantes en Bretagne. Une des versions figure précisément sur ce programme avec les chansons "gallo" du Pays de Redon **(Marie, Ma petite Marie** et **L'autre jour en m'y promenant),** de Rochefort **(La fille d'un riche marchand)** et des **Ronds de Loudéac** ou des **Laridés** à 6 et 8 temps du Pays de Vannes. En marge de cette anthologie bretonne, Patrick Molard propose des **airs de danse de Galice**, une **Suite irlandaise** (Ayre, 2 jigs et 2 reels) qu'il présenta au Trophée Mac Allan 1981, ainsi que 5 reels irlandais **(Trim the velvet),** dans une adaptation faite avec A. Le Hégarat, ainsi qu'une autre suite irlandaise **(The merry Merchant,** Trophée Mac Allan 1982) et une **Suite Fisel** (tradition cornouaillaise). Ce disque éclectique est, si je ne m'abuse, le premier qui mette vraiment en valeur Patrick Molard, et c'est justice. J'ai personnellement sa précellence s'établir au cours de la dernière décennie, et il mérite cela et davantage encore. Ses tentatives d'adaptations avec un "instrumentarium" moderne (Jacky Molard, violon "électrique" et Daniel Le Bras (Dan Ar Bras, guitare électrique) sont intéressantes sans être convaincantes. Où je l'ai retrouvé, avec ses plus fines qualités de sonneur et la qualité de ses birls et autres ornements, c'est dans le piobraireachd **The pretty Dirk** de Patrick OG Mac CRIMMON (1645-1750), malheureusement incomplet. J.S. Bach est bien joué par des Japonais ou des Français : pourquoi ne pas proposer à Patrick Molard un disque complet de Ceol Mor, ou "grande musique" de tradition celtique. Il existe un répertoire fabuleux en Ecosse depuis le XVI[e] siècle, il y en a en Irlande, Cornouaille, au Pays de Galles et en Petite Bretagne. Profitons donc de l'art de Patrick Molard pour graver de telles pages.

- **TOM-CAT, New Orleans Brass Band.** Cassette TOM-CAT 1 stéréo, Michel Bonnet, 1 rue de la Libération 77690 Montigny/Loing, tél. 070.98.24.

Ils ont entre vingt et vingt-trois ans, plein d'allant et de talent et, mon dieu, les "Brass-bands", c'est-à-dire formation de cuivres de plein air sont assez peu nombreux en France pour qu'on signale leur activité. Leur animation du Plateau Beaubourg ou du Métro Gare de Lyon a suffisamment intéressé le public d'ailleurs, pour que cette première cassette démarre sur un succès prometteur. L'amateur y retrouvera plusieurs traditionnels **(Second line, Bucket got a hole in it, Whoppin'Blues)** et divers originaux **(That's a plenty, Doctor Jazz, Dppermouth Blues, Willie the Weeper** et même **Bonne nuit les petits** ! avec Nounours en soliste). Bonne chance à ce jeune groupe sympathique.

- **TROBADORS : CONTR'AMOR - 33/30 REVOLUM REV 047 st. 32, rue Pagès, 31200 TOULOUSE, tél. (61) 47.72.39.**

La Mère et la Fille, Rosina et Martina de Peira exploitant des documents établis par Robert Lafont, proposent une interprétation originale de six chansons de troubadours, avec des voix très diverses et expressives, surtout celle de Rosina, six chansons de troubadours passant à travers une nuée sonore de ventures, cordes, guimbarde, ocarina, vièle, violoncelle joués par Dominique Regef, des "claviers" par Jacques Rouanet, une "basse" par Rémy Sarrazin, la batterie par Marc Hazon et de rustiques hautbois, des flûtes et chabrette par l'excellent Gui Bertrand. La présentation est assurée par Bernard Moussali. Les textes sont assez originaux : **Escotatz** de Marcabrun, **Be m'an perdut** de Bernard de Ventadour, **No posc sofrir** de Guiraut de Borneilh, **Aital Domna** de Bérenguier de Palazol, **Quan lo rossignols** de Jaufre Rudel, **Contr'amor vauc** de Raimon de Miraval. L'interprétation est "arabisante" avec de beaux moments.

- **Polyphonie aquitaine au XII[e] siècle, Saint Martial de Limoges - 33/30 HARMONIA MUNDI HMC 1134 compatible**

Un joyau que cette nouveauté HARMONIA MUNDI décorée sur fond noir par le chapiteau de la Fuite en Egypte d'Autun. L'**Ensemble ORGANUM** animé par Marcel Pérès possède une extrême variété de registres dans le plain-chant et dans l'exécution polyphonique : l'intérêt se trouve ainsi constamment renouvelé. Un contre-ténor (Georges Lesne), deux ténors (D. Vellard et J. Benet), 2 barytons (G. Cabre et Ph. Balloy) ont

œuvré à cette belle réalisation, avec Marcel Pérès, qui consacre le programme de ce disque aux **Mâtines de Noël**. Psaumes, hymne, versus, répons, lectures alternent, depuis le **Deus in adjutorium meum intend** jusqu'au **Benedicamus Domino** et au répons **Stirp Jesse** dont nous a souvent entretenu notre maître Jacques Chailley. Au fait, le retour au document fondamental de 1952/60, paru aux **Livres essentiels** est indispensable à l'occasion de cette découverte : ce, en dépit de l'intérêt des notices de M. Pérès et M. Huglo. A noter l'insertion amusante d'un petit positif à tirettes, de facture provençale, dans la conclusion laudative.

- **ROPARTZ, Pages pour piano - 33/30 ARION ARN 38 759 stéréo**

Ancien professeur au Conservatoire de Toulouse, actuellement à l'Ecole Normale de Musique et au Conservatoire National d'Orléans, Françoise Thinat "s'est fait une spécialité de textes difficiles, voire méconnus, tant en musique française qu'en musique contemporaine". C'est le cher Guy ROPARTZ (1864-1955) qui bénéficie de cette action généreuse dont je sais gré tant à l'artiste qu'à l'Editeur, Ariane Segal. **Ouverture, Variations et Finale** constituent un grand triptyque qui ne pâlit aucunement aux côtés du Franck de **Prélude, Aria et Finale.** C'est une page très écrite, substantielle, dont la composition occupa une bonne partie des vacances du compositeur à Gérardmer, l'été 1904, simultanément au remaniement et à l'instrumentation de la mélodie **La mer.** Les charmantes **Musiques au jardin** et le magnifique **Troisième Choral** présentent deux aspects poétiques très différents de l'inspiration ropartzienne, en un temps cependant terrible, où le musicien continuait sa tâche à quelques kilomètres du front, avec au cœur l'infinie tristesse de la disparition de sa petite Guillemette, malheureuse handicapée âgée de quinze ans, et l'angoisse de ses trois fils lancés dans la mêlée... Lorsque l'on considère ce deuil et ces affres, on reste distant vis-à-vis des considérations redondantes des critiques d'aujourd'hui glosant sur "l'esprit revanchard" de la génération du "menhir mélodieux" qu'aurait été Ropartz : "cuistres!" aurait grogné Berlioz. On demeure seulement confondu par la sérénité que le compositeur exprime dans ces pages aussi diverses. Le Pissarro de la pochette est d'un généreux foisonnement ropartzien. L'autoportrait réalisé en 1892 avec sa jeune femme Cécile rappelle à propos le renom de photographie de Ropartz, maintes fois lauréat dans les concours internationaux de cette époque héroïque des clichés sur plaque.

Jean Maillard

- **LA PLAGE A MUSIQUE,** enregistrement réalisé dans les studios du G.M.E.M. - Marseille.

- **L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE TOULOUSE et le QUINTETTE DES ENFANTS HANDICAPES de BOISSOR,** sous la direction de **José SICCO.** Coopérative scolaire - C.S.B.

Deux disques d'origines diverses et fort différents, mais qui témoignent du même souci d'éducation des jeunes handicapés, par la pratique musicale. MUSIQUE ET HANDICAP, sous-titre du premier, pourrait servir d'exergue aux deux réalisations.

J'éprouve une grande admiration vis-à-vis des animateurs qui s'attaquent à un tel labeur. Le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille, responsable du premier disque joue sur les effets séduisants de l'univers électro-acoustique. José Sicco, responsable du second, propose un fort agréable divertissement musical, à force de générosité, d'amour, d'enthousiasme, qui tendrait à faire croire que décidément tout est possible, toujours, avec un peu de foi, beaucoup de compétence, le goût nécessaire et les indispensables moyens matériels qui font ailleurs si cruellement défaut. La performance de José Sicco offre en plus l'avantage de remettre à l'honneur une certaine forme de musique populaire, un peu simpliste, naïve, facile mais non frelatée que l'on néglige un peu trop souvent par habitude par éducation, au profit du grand art. Cette musique de rue, d'accordéon même si elle passe par **Morgan Lewis** (How high the moon), **F. Lai** (un homme et une femme), **Gerhswin** (the man I love), **Glanzberg Constantin** (Mon manège à moi) etc... fait partie intégrante de notre culture — ciment folklorique urbain, spécifique du XXe siècle — et je profite de l'occasion pour la revendiquer.

Toutefois certains arrangements déçoivent un peu comme par exemple celui en forme de pot-pourri conçu à partir de la 5e symphonie de **Beethoven** car il n'y a pas que de la musiquette sur ce disque; Bach, Mozart y figurent aussi, Beethoven naturellement et Albinoni.

L'accordéoniste, l'accompagnateur, le meneur, en un mot l'homme de Music-Hall José Sicco insuffle à ce show sans prétention une vitalité, un charme peu communs. Quel bonheur que d'entendre un "quintette d'handicapés" jouer dans la gaîté et avec beaucoup de sérieux aux côtés de l'Orchestre National de Chambre de Toulouse! Un exploit, une réussite, un peu de beaume sur le cœur, quelque chose qui chante et n'en finit pas.

Ce disque — une réédition — est vendu au profit des activités éducatives des enfants handicapés de **l'Institut Médico-éducatif de Boissor** (Lot). Diffusion : **Quercy-Recherche** B.P. 127 Cahors ou Coopérative Scolaire de Boissor.

- **Leos JANACEK (1854-1928), Suite pour Cordes. Idyla. ARION.... ARN 387-67.**

L'Ensemble Instrumental Jean Walter Audoli placé sous la direction de son chef J.W. Audoli se présente ici comme un ensemble de tout premier plan. En effet voilà qui ressemble fort à une révélation. Pâte sonore généreuse, slave, recherche d'une homogénéité d'exception, timbres, phrasés chaleureux, naturels; quelque chose d'évident en somme. Cela restait à faire, cela est fait. Voici une interprétation franche, inspirée, vivante, en dehors de toutes considérations techniques, performante ou encore esthétique. Ce n'est pas l'objet. Ici, l'on s'exprime en musique; simplement et cela suffit. Ajoutez un enregistrement de premier ordre,

et vous aurez une idée du plaisir que l'on éprouve à faire tourner ce disque. Une fête des instruments à cordes.

Les deux pièces "Suite pour Cordes" et "Idyla" d'un abord facile, aimable sont parmi les toutes premières de Janacek. Du reste, il ne s'y trouve rien d'historiquement grand ou de spécifiquement notoire mais je ne me résigne pas à les considérer comme mineures. Elles témoignent d'une personnalité encore hésitante, à peine éclose, incertaine. Janacek, compositeur-poête nous réserve tant et tant d'émotions authentiques... Pourtant ces deux "œuvrettes" de 1877 et 1878 apparaissent si épanouies, si vraies, si vivantes, si musicales qu'aucune restriction ne saurait en amoindrir la portée. Elles ne sont que fraîcheur, jeunesse, auxquelles s'ajoute une belle dose de sensibilité.

En ces temps de crise, on déplore un peu partout le marasme ou s'enlise l'industrie du disque. Heureusement parfois quelque miracle surgit de la morosité comme une réussite fortuite, un accord parfait entre la qualité des œuvres originales proposées au public écrites manifestement juste pour le plaisir, restituées par une interprétation hors pair et servies par une technique d'enregistrement au-dessus de tout soupçon. Cette fois le mérite en revient à la maison **Arion** d'Ariane Ségal.

Hervé Musson

CHORALE des LYCEES et COLLEGES de VERSAILLES

- Dans le cadre du XXI[e] Festival (23 mai-29 juin)

Les Chorales des Lycées et Collèges de Versailles et CES Blaise Pascal de Plaisir interprètent le 12 juin des extraits de leurs répertoires respectifs avec des chants populaires harmonisés et des Chœurs classiques : Les Saisons (extraits) Haydn.

Directions : **M. Garcia - S. Delaruelle - C. Petillot.**

L'Ensemble des flûtes J. Ph. Rameau du Lycée Rameau (quarante flutistes à bec répartis de la flûte sopranino à la flûte basse, accompagnés d'instruments divers : piano-épinette batterie, viole de gambe, violoncelle jouera des transcriptions de pièces orchestales sous la direction de M. Garnier.

Calendrier de l'année scolaire 1984-1985

— La rentrée de l'année scolaire 1984-1985 pour les élèves des écoles maternelles et élémentaires ainsi que pour les élèves des collèges et des lycées **est fixée au vendredi 7 septemblre 1984** au matin.

La rentrée des personnels enseignants des classes maternelles et élémentaires aura lieu le jeudi 6 septembre 1984 au matin et celle des personnels enseignants des collèges et des lycées le mercredi 5 septembre 1984 au matin.

1. **Vacances de la Toussaint**

du samedi 27 octobre 1984 après la classe au mardi 6 novembre 1984 au matin.

2. **Vacances de Noël**

du jeudi 20 décembre 1984 après la classe au jeudi 3 janvier 1985 au matin.

3. **Vacances d'hiver**

Zone 1 : du jeudi 7 février 1985 après la classe au lundi 18 février 1985 au matin.

Zone 2 : du jeudi 14 février 1985 après la classe au lundi 25 février 1985 au matin.

Zone 3 : du jeudi 21 févirer 1985 après la classe au lundi 4 mars 1985 au matin.

4. **Vacances de printemps**

Zone 1 : du samedi 23 mars 1985 après la classe au jeudi 11 avril 1985 au matin.

Zone 2 et 3 : du vendredi 29 mars 1985 après la classe au lundi 15 avril 1985 au matin.

5. **Vacances d'été**

Zone 1 : du samedi 29 juin 1985 après la classe au vendredi 6 septembre 1985 au matin.

Zone 2 et 3 : du jeudi 27 juin 1985 après la classe au vendredi 6 septembre 1985 au matin.

Art. 4. — La zone 1 comprend les académies d'Aix-Marseille, Amiens, Besançon, Dijon, Limoges, Lyon, Orléans-Tours, Poitiers, Reims, Rouen, Strasbourg et Toulouse.

La zone 2 comprend les académies de Paris, Créteil, Versailles.

La zone 3 comprend les académies de Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Grenoble, Lille, Montpellier, Nancy-Metz, Nantes Nice et Rennes.

Art. 5 — Pour l'académie de la Corse, le calendrier scolaire est arrêté par le recteur après avis des instances régionales dans les conditions définies par l'arrêté susvisé du 2 juin 1982.

Art. 6 — Pour chacun des départements de l'académie des Antilles et de la Guyanne, pour le département de la Réunion et pour le département de Saint-Pierre et Miquelon, les dates du calendrier de l'année scolaire, objet des dispositions des articles premier et 3 ci-dessus, seront fixées respectivement par le recteur de l'académie des Antilles et de la Guyanne sur proposition de chacun des inspecteurs d'académie, directeurs des services départementaux de l'Education nationale, par le recteur de l'académie d'Aix-Marseille sur proposition du vice-recteur de la Réunion et par le recteur de l'académie de Caen sur proposition du chef du service départemental de l'Education nationale de Saint-Pierre et Miquelon.

(J.O. du 6 Janvier 1984).

Informations diverses

PARIS

• A l'intention des amateurs de musique, la bibliothèque musicale de la Bibliothèque Picpus propose une collection de 2500 livres sur la musique, un choix de 1500 partitions classiques — contemporaines — jazz et variétés et 20 revues musicales. L'inscription et le prêt à domicile sont gratuits.

Bibliothèque Picpus, 70, rue de Picpus 75012 Paris Tél. : 345.87.12. Métro Daumesnil, Bel-Air ou Nation.

• **Ecole du Louvre**

Cette année, l'Ecole du Louvre organise du 25 juin au 20 juillet 1984, une session exceptionnelle de cours d'été.

Destinés à tous ceux qui désirent s'initier à l'Histoire de l'Art, découvrir certaines périodes ou approfondir différentes disciplines, ces cours, traitant du patrimoine plastique français, se divisent en six grandes séries thématiques :

— De la Gaule indépendante à l'aube de la France
— L'Age des cathédrales
— La renaissance
— La peinture au XVIIIe siècle
— L'Art du XXe siècle
— Le mobilier et le décor intérieur en France du XVIIe au XIXe siècle.

Ces cours pourront être complétés par des séries de visites-conférences dans les principaux musées et monuments parisiens.

Informations et renseignements à l'Ecole du Louvre 34, quai du Louvre. 75001 Paris. Tél. : 260.39.26.

• **Centres Musicaux Ruraux**

— Vacances Musicales pour enfants, jeunes et adultes (chant choral, flûte à bec, orchestre, auditions d'œuvres).

— Stages pour adolescents et adultes; la musique par les pédagogies Willems et Orff, flûte à bec, guitare.

— Formation d'animateurs de culture musicale des C.M.R.

Renseignements : 2 Place Général Leclerc. 94130 Nogent s/ Marne.

• **Les cahiers de critique,** revue de promotion culturelle et artistique. Une observation sur le Spectacle du Monde. Dix ans de publication. Des propositions pour la paix, dans une optique traditionnelle, adressées à Mgr Lustiger. Des "Portraits d'Artistes", véritables préfaces d'art, signées Donatella Micault. Cahiers de critique. Boîte Postale 334. 75624 Paris Cedex 13.

BOULOGNE S/MER

• Du 25 au 13 juillet, l'atelier régional de musique Nord-Pas-de-Calais, invité par le Festival de la Côte d'Opale, transportera à Boulogne sa "machine à composer" conçue par Iannis Xenakis, récemment acquise par l'ARM et présentée au public régional.

Du 25 juin au 6 juillet, **des ateliers** encadrés par les animateurs de l'Atelier permettront à des groupes différents (adultes, adolescents ou scolaires) d'inventer leur propre musique à partir de l'UPIC.

Ces ateliers sont gratuits.

Un stage de composition destiné aux musiciens, enseignants, étudiants et animateurs, est organisé avec le "Centre de formation de musiciens intervenant en milieu scolaire" (Université de Lille III).

CAHORS

• Les chorales de **Cahors** et de **Figeac** donnent un concert le 23 juin sous la direction de Jean Sudres professeur agrégé d'Education Musicale. Au programme le Te Deum de M.A. Charpentier.

CORDES (Tarn)

13e Festival de musique du 21 juillet au 2 septembre. Création d'une œuvre de Yvonne Desportes, Grand Prix de Rome, par l'Ensemble Instrumental du Haut Languedoc sous la direction de Marc Carles. "Hommage à Cordes s/ciel"

GAP

L'Ecole Nationale de Musique recrute pour la rentrée 1984 plusieurs professeurs. Formation musicle - Hautbois - Violon/Alto.

Ecrire à la Mairie. Service du Personnel 05007 GAP.

FECAMP

La 6e semaine Musicale de l'Abbaye de Fécamp se déroulera du 17 au 22 juillet, avec l'Ensemble Orchestral de Paris, The Golden Gate Quartet, l'Orchestre d'Harmonie de la garde républicaine et John Littleton.

MASEVAUX

• Stage d'orgue du 19 au 26 aout 1984, professeurs M. Leclerc (Sens) et F.H. Houbart (Paris).

Renseignements : P. Chevrau, Paroisse St Martin, 10, rue de l'Eglise 68290 Masevaux.

MONTBRISON

• Stage International de la Contrebasse. Direction pédagogique J.M. Rollez, professeur au C.N.S.M. de Paris. Direction technique A. Marillier, professeur au C.N.R. de Nice.

Renseignements : A.D.D.I.M./Loire 6, rue Francis Garnier 42000 St Etienne.

• **Le festival Méditerranéen** sillonne depuis 9 ans les routes du sud de la France. Il développe tout au long de l'année, des actions d'animation musicale en milieu rural et défavorisé. En Lozère, dans les Pyrénées Orientales et dans la plaine de la Crau en Provence le Festival mène des actions de sensibilisation musicale.

Des musiciens professionnels présentent leur instrument et leur musique : classique, jazz, musique ancienne, folklore...

Les animations se déroulent le matin et l'après-midi dans des écoles, des établissements de soins pour handicapés physiques

ou mentaux, des centres de l'éducation surveillée, des maisons de retraite...

L'objectif essentiel de ces actions de sensibilisation est de déboucher sur une pratique aussi modeste soit-elle.

C'est ainsi qu'au printemps dernier 10 chorales cévenoles ont travaillé avec une formation de renommée internationale : "l'Orchestre de Chambre Bernard Thomas".

De même, un atelier de musique électroacoustique a été installé dans un village de Provence : un compositeur électroacousticien initie enfants et adultes à la prise de son, aux mixages et aux manipulations.

Renseignements : Geneviève Limouzy - 79 Avenue Henri Martin 75016 Paris.

NANTES

• La F.N.A.Mu organise 2 stages de construction, réparation et jeu instrumental de luths, guitares et théorbes, du 26 au 31 juillet à Nayemont (88) et du 26 aout au 3 septembre à Poitiers.

Renseignements : François Cordellier (40) 34.38.95 F.N.A.Mu de Nantes.

SCEAUX

• **XVIe Festival de l'Orangerie,** du 21 juin au 7 octobre 1984.

Le Festival s'articulera autour de plusieurs points forts :
— l'intégrale des sonates pour piano de Beethoven
— pour commémorer le 60e anniversaire de la mort de Gabriel Fauré, l'intégrale de sa musique de chambre
— une série "autour de la clarinette"
— une série "jeunes interprètes ou lauréats de récents concours".

SAINTES

• XIIIe Festival du 7 au 16 juillet 1984.

La voix multiple
Œuvres de Steffani, Schumann, Schoenberg, Sermisy, Beethoven, Fauré, Rossi, Buxtehude, Kagel, J.S. Bach, Berio, Boccherini, Delestier, Tallis, Poulenc, Schubert, Boulez, Mozart.

Cours d'interprétation. Bernard Kruysen. Schumann et le Romantisme Allemand.

Académie pour Cordes Baroques dirigée par Jaap. Terlinden.

TOURS

• Fêtes musicales. Grange de Meslay. Du 22 juin au 1er juillet l'intégrale des quatuors à cordes et musique de chambre de Beethoven.

Participation de six quatuors : Amadeus, Orlando, Melos, Borodine, Via Nova, Brandis.
et Sviatoslav Richter dans le "Trio à l'Archiduc" et le Quintette pour piano et vents.

VAISON LA ROMAINE

• 32e Festival du 8 juillet au 6 août avec **Teresa Berganza,** l'ensemble musical Cyril Diederich, Marylin Horne, Ivo Pogorelich, l'Orchestre National de Lille, l'Ensemble de Paris.

VAL D'ISERE

• Plusieurs stages en juillet et en août, choral, vocal et instrumental.

Renseignements : Jeune Philarmonie Franco-Allemande. 19, Clos Baron 78122 Fourqueux.

VIERZON

• L'Ecole municipale de Musique recrute un professeur de Formation Musicale et un professeur de Flûte. **Ecrire à la Mairie.** Service du Personnel.

VILLEFRANCHE DE ROUERGUE

• Six ateliers et seize concerts du 3 au 16 août
— Chœurs, Expression corporelle et Danse, Cours de Trompette, Trombone, Cor, Tuba, Violoncelle, Flûte à bec, Clavecin; Initiation au Chant Grégorien.

Renseignements : Musique en Rouergue. 10 Bd, Henri Ruel 94120 Fontenay s/Bois.

ROYAUMONT "VOIX NOUVELLES"

• Avec "Voix Nouvelles" du 25 juin au 3 juillet 84, l'abbaye de Royaumont deviendra un haut lieu de la musique vocale contemporaine. Toute une série d'ateliers, de stages, de colloques et de concerts, organisés par **Marc Texier,** permettront pendant dix jours aux chanteurs, compositeurs, scientifiques spécialistes du chant de se rencontrer, d'échanger des idées et de travailler en commun tout en offrant au public le résultat de leurs travaux au cours de concerts. **"Voix Nouvelles" n'est donc pas un festival traditionnel, mais constituera un lieu et un outil de travail mis à la disposition des artistes et ouvert au public.** Ce travail sera poursuivi en 1985 et 1986.

Renseignements : Abbaye de Royaumont-Fondation, Asnières sur Oise, 95270 LUSARCHES.

PRADES

• XXXIIIe Festival "Pablo Casals" 25 juillet - 13 août.

Académie de Musique de Chambre et Session Chorale du 1er au 14 août sous la direction de M. Lethiec et J.P. Lagard.

Renseignements : Académie du Festival, rue Victor Hugo, 66500 PRADES.

STRASBOURG

• L'APEMEC (Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Catholique) organise une session de Pédagogie musicale et Direction Chorale ouverte à tous. Animateurs, Professeurs Instituteurs, Etudiants.

Renseignements : A. Lamblin. Session de Pédagogie Musicale, BP. 2 Gendertheim, 67170 BRUMATH.

LA CHAISE DIEU

• Du 23 août au 3 septembre, Présentation du XVIIe Festival de Musique. Passion selon St Jean de J.S. Bach — Te Deum de Berlioz — Messie de Haendel — Missa Solemnis de Berlioz sous la direction de M. Corboz J. Salwarowski et J.C. Malgoire. La IIIe Symphonie pour Orgue de St Saens et Harold en Italie de Berlioz seront exécutés par l'orchestre de Katowice. Les jeunes stagiaires de la F.N.A.C.E.M. joueront le Requiem de Campra sous la direction de Guy Laurent **10, rue Jules Vallès B.P. 339, 43012 LE PUY Cedex.**

Pensez à renouveler votre abonnement. Vous nous éviterez des frais inutiles.

Prenez connaissance de nos tarifs en page 2 de couverture. Mais attention à l'adresse :

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1983-1984

Numéros 301 à 310 — Octobre 1983 à Juillet 1984

ANALYSES MUSICALES

BIBLIOGRAPHIES

EXAMENS et CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIES

ORGANOLOGIE

MUSICOTHERAPIES

DIVERS

POUR PASSER VOS PETITES ANNONCES

Si vous désirez faire passer une annonce dans l'Education Musicale,
remplissez cette grille et retournez-la avec votre titre de paiement
au 23 bis rue Bénard, 75014 PARIS

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|



L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 542.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ____________________ Prénoms ____________
Profession ____________ Adresse complète ____________________
________________________________ Code postal ____________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	150 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	165 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1984 (l'exemplaire)	35 F (+ 5 F de port)

Je verse la somme de ____________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ____________ Signature ____________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

TEXTES MUSICAUX À CHANTER

collection Fleurant-Voirpy pour la formation musicale
(documentation détaillée sur demande)

Seules les versions du professeur, avec accompagnement de piano, sont délivrées en spécimens, à 50% du prix public, sur présentation d'un justificatif.

SÉRIE A			SÉRIE B			SÉRIE C		
Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes
1	Sol	*Œuvres de toutes époques et de tous styles*	**1***	Sol	*Folklore d'Europe*	**1**		**à paraître**
2	Sol	”	**2***	Sol	*Folklore d'Europe*	**2**		**à paraître**
3	Sol	”	**3**	Sol, Fa	*Opéras de Mozart (1)*	**3**		**à paraître**
4	Sol	”	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (1)*	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (2)*
5	Sol	”	**5**	Sol, Fa, Ut 2e, 3e et 4e	*Musique de chambre de Schubert*	**5**		**à paraître**
6	Sol	”	**6**	Sol, Fa, Ut 1re. et 4e	*Boris Godounov Version Moussorgsky*	**6**		**à paraître**

Aucun fascicule avec accompagnement de piano n'est prévu pour ces 2 ouvrages, le choix exclusif de textes populaires se prêtant difficilement à une harmonisation stéréotypée.
Chaque professeur pourra, à sa convenance, réaliser un soutien harmonique adéquat.

RYTHMES

Un seul volume, niveaux débutant à supérieur, constitue le complément idéal des «Textes musicaux à chanter»

Henry LEMOINE
17, rue Pigalle, 75009 Paris
Tél.: (1) 874.09.25

YAMAHA
le 1er pas vers la virtuosité
INSTRUMENTS D'ÉDUCATION MUSICALE


YAMAHA

chez les revendeurs d'instruments de musique